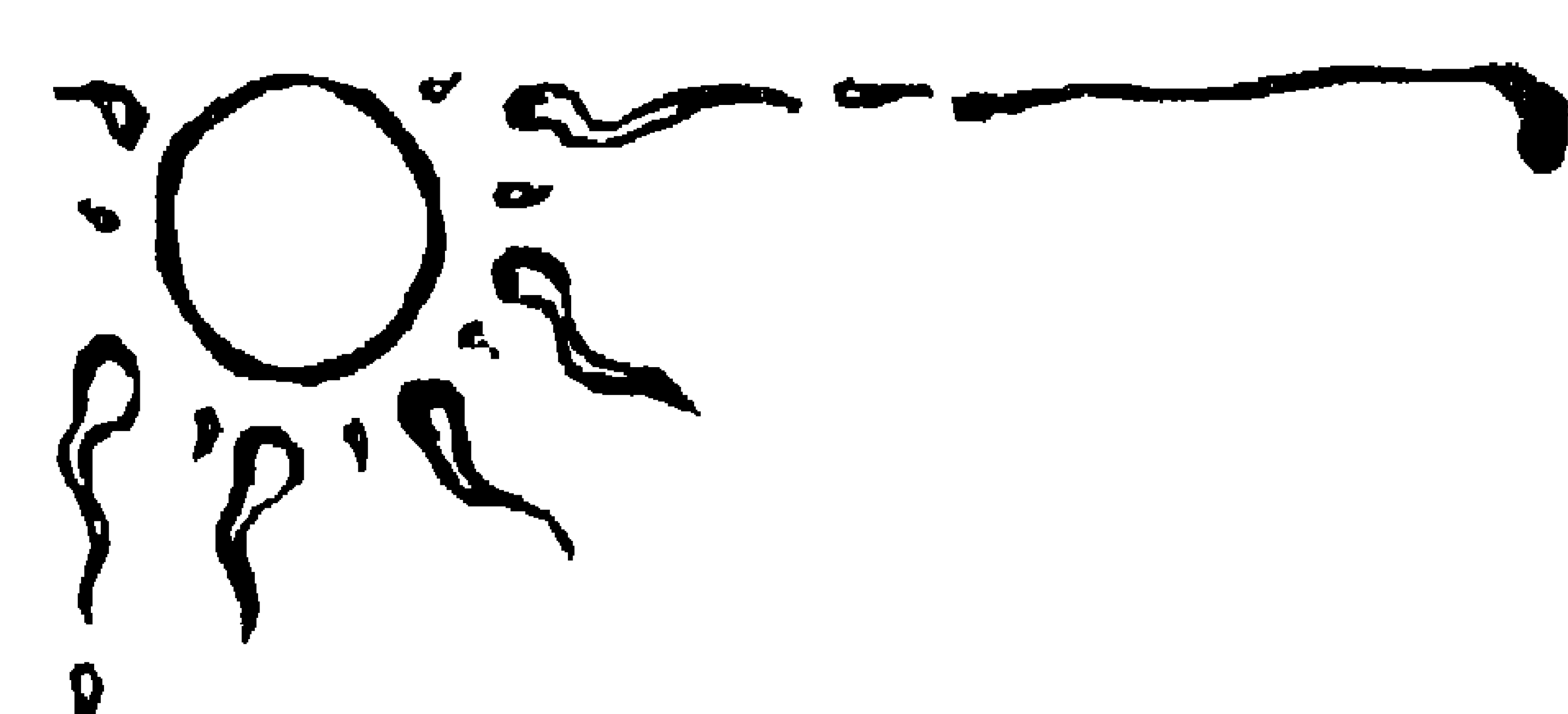
الفن والدين

د. رمضان الصباغ

تليفاكس: ٠٣/٥٩٧٤٤٣٨ الإسكندرية

الفــن والديـــن



الناشـــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنـى قبلـى السـكة الحديـد - مسـاكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم الـبريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress @ yahoo.com

dwdpress @ piznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: الفن والدين دراسة جمالية

المؤلـــــف: د. رمضان الصباغ

رقـم الإيـداع: ٢٠٢٨٢/ ٢٠٠٢

الترقيم الدولى: 7 - 337 - 327 - 977

الفــن والديــن

دكتور

رمضان الصباغ

الطبعة الأولى

٢٠٠٣

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس. ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

تعد العلاقة بين الفن والدين من أهم المشكلات التى تطرح دائماً فى هذا العصر وفي كل العصور، والصراع بين الفنانين، ورجال الدين والمتحدثين بلغة الكهنوت صراع لا يهدأ إلا ليبدأ من جديد. قد يكون ذلك ناتجًا عن نشأة وطبيعة كلٍّ من الفن والدين، وأيضا عن رغبة الفنانين فى الاستقلال وممارسة الإبداع فى حرية. الأمر الذي يقلق رجال الدين والأخلاق، وأصحاب الآراء التقليدية المناهضة للإبداع والحرية، ورغبة كل هؤلاء في أن يكون كل ما يتصل بالحياة تحت سيطرتهم، وأنهم أصحاب الكلمة الأخيرة فيما يعرفون ولا يعرفون.

وقد ينبع هذا الصراع من ارتباط الفنانين المبدعين بالحاضر والمستقبل، بينما يرفل رجل الدين فى عباءة الماضى متحصناً بما يدّعيه من الثوابت، وكونه القيّم على الفضيلة والأخلاق والتقاليد الراسخة، في نفس الوقت الذى يستميت فيه رجل الدين فى الدفاع عن المكاسب التى كانت لأسلافه فى الماضى، ورغبته فى عدم التخلّى عن ثمارها، خاصة في عالمنا المعاصر الذى تعقدت فيه الحياة. وأصبحت النظرة الأحادية والسطحية للأمور غير ملائمة، وانفتح الطريق أمام الإبداع فى كافة المجالات الفكرية والفنية والاجتماعية؛ الأمر الذى يجعل رجل الدّين. وجميع من يحْتمون بالماضى بادعاء أنه الفردوس المفقود، يتوجسون خيفة من كل ما يشير إلى التجديد أو التحديث أو الإبداع. ومن هنا يضعون الفن فى أعلى قائمة المحرمات، والفنانين على رأس المارقين. ولذا نجد الاتهامات بالهرطقة، والإلحاد، والخروج عن ثوابت (الأمة)!!، والانحلال، وغيرها من الاتهامات تتردد كثيراً على مرّ العصور فى مواجهة الفنانين المبدعين. كما يواجهون بالقمع من قبل رجال السياسة الذين يحتمون وراء مقولات رجال الدين العاملين فى خدمتهم، حتى أننا نجد أن

هذا الفنان الفرد يواجه قوى ذات جبروت تتمثل في رجال الدين، والأخلاق، والسلطة السياسية، والعامّة الذين يسيرون كالقطيع وراء رجال الدين الشعبيين الذين يروّجون للتخلف والرجعية ويحاربون التقدم والإبداع. إنها حقا مواجهة غير متكافئة. ولكن الفنان المبدع لا يهدأ، فهو ينكسر أحياناً، وينتصر أحياناً أخرى. وقد يحاول الخروج من المأزق بمداهنة رجل الدين والالتفاف على أفكاره ومحاولة تمرير إبداعاته التي تتناقض مع رؤية هذا القابض - بادّعاء باطل -- على الحقيقة. والذى يدخل أنفه في كل شيء، ويرى في الإبداع كفراً وضلالاً، وفي أحسن الأحوال يحاول أن يجعل الفنانين يخضعون لمشيئته، وإلا حلّت عليهم لعنته، واستعدى عليهم الغوغاء فتكون النتائج وخيمة.

إن المشكلة تكمن في الصراع الدائم، هذا الصراع الذى بدأ من العصور الأولى لوجود الإنسان، والذى كان لا يهدأ إلا ليبدأ من جديد. هذا الصراع الناتج عن خوف فئة من بني الإنسان من التطور والتقدم، والحرية. فئة همّها وضع القوانين التي تعوق تقدم الإنسان، حتى تظل الأرض ممهدة لهم وتستمر الحياة كما يريدون ترفل في عباءة التخلف والبدائية.

وإذا كانت هذه هي النظرة العامة للمشكلة، فإننا سوف نحاول أن نسبر غور هذه العلاقة الشائكة بين مجالين من أكثر المجالات تعقيداً في ارتباطهما بالإنسان، فنبحث في أصل كل منهما، ونشأته، وأهميته وضرورته للبشر، وتاريخ العلاقة الشائكة، وأسباب هذه الصراعات، حتى نستطيع استجلاء الأمر، والكشف عن جوهر المشكلة، والإطلال على بعض عناصرها المعقدة.

الفــن

"فـى اللغـة الهنـدو أوروبيـة Indo-European [1] للثقافـات الكـبرى، ســواء القديمة منها أو الحديثة، لا يوجد أصل واحد تشترك فيه المصطلحات المتباينـة التـى تشير إلى النشاط الفني Artistic Activity. ففـى اللاتينيـة كلمـة l'arte، وفـى الفرنسية L'art، وفـى الأسبانية el arte، وفـى الإنجليزية art. وجميعها ترجـع إلى المصطلح اللاتينى القديم والوسيط (ars) الراجع إلى جذر الكلمة الهنـدو-أوروبية ar. والكلمـة الألمانية Kunst ترجـع إلى الكلمـة الهنـدو- أوروبيـة gno، والكلمـة اليونانية (Tε χνη) من كلمة Tεχνη وقد أشتقت مـن (teRD) والكلمـة الروسية is Russtvo ذات علاقـة بـالجذر الهنـدو أوروبـى SRO فضـلا عـن الكلمـة القوطيـة Rausjan كما هو معتقد.

ولكـن بعيـداً عـن البحـث الاتيمولوجـى Etymologyical Resarch الخالص، وانطلاقاً إلى التحقق الفعلـى مـن استعمال هـذه الكلمات نجـد أن معانيها متماثلة ببساطة ووضوح، أو بمعنى آخـر أنها متطابقة رغم تباين اللغات. ولكـن هـذا يجب ألا يجعلنا نسقط فى الخديعة، ذلك أن معنـى كلمـة arte اللاتينيـة فـى القرن الرابع عشر، أو معنى كلمة Kunst الألمانية القديمة يختلف تماما عـن كلمـة art أو Kunst اليوم. فالكلمتـان كانتا تطبّقان علـى أسلوب للعمـل وفقا لقواعـد محـددة. (وتشملان فى ذلك البحث العلمـي والفلسفى بالإضافة إلى الحِرف أو المهن) بينما تشيران اليوم غالبا إلى النشاط الفنى، النشاط الـذى يمكـن أن يقال أنه حر من أى نوع مـن القواعد. وهكـذا تختلـف الكلمتـان فـى المعنـى، فـى اللغـة الواحـدة، رغـم التطابق الشكلى، وذلك بناءً على تباين المرحلة التاريخية.

كما أن كلمة Tεχνη اليونانيـة (فـن)، تعنـى القـدرة علـى إنجـاز شـىء مـا، أى مهارة يدوية فى أكثر الأحوال. مثل العمل فى قطع الأخشاب وبناء السفن.

إن كلمة "فن"(٢) المستعملة الآن تختلف اختلافا كبيرا عن الكلمة اللاتينية Ars في العصور القديمة والوسطى، وكذلك عن كلمة Τεχνη في اليونانية. فهي تعني الصنعة، أو أى نوع من التخصص في المهارة، مثل النجارة والحدادة أو الجراحة .. فما ندعوه فنًّا كان اليونانيون يعتبرونه مجرد مجموعة من الصنائع مثل صنعة الشِّعر التي نظروا إليها من حيث المبدأ وبعين الريبة أحيانا بغير شك باعتبارها شيئا مماثلا للنجارة وغيرها من الصنائع، ولا تختلف عن أى منها الا كما تختلف أية صنعة عن أخرى.

إن المشكلة الأساسية هي أننا عندما نناقش الفن وموضوعاته لا يمكننا أن نتخلّى عن رؤيتنا للفن بمعناه المعاصر، خاصة بعد أن حمّلت كلمة "فن" بما اشتمل عليه الوعي الاستاطيقي المعاصر – والأوروبي بالتحديد – من مضامين محكمة ودقيقة.(٣)

يقول "كولنجوود" : "أوّل ما يفعله أى قارئ حديث عند قراءاته ما أراد "أفلاطون" قوله عن الشعر هو أن يفترض أن "أفلاطون" كان يصف تجربة استاطيقية مماثلة لتجربتنا. وثاني شيء يفعله هو أن يغضب لأن "أفلاطون" قد وصفها وصفا رديئاً. ولا يمر أكثر القراء بمرحلة ثالثة"(٤)

إن المشكلة الأساسية هي أن "أفلاطون" لم يكن يخطر بباله ما نراه الآن من معان لكلمة "فن" بل كانت الكلمة تعني بالنسبة لهم أى اليونانيين بصفة عامة ومنهم "أفلاطون" – الحرفة، وتتصل بأمور كثيرة أبعد ما تكون عن تصوّرنا المعاصر، وكان الفصل بين الفنان – كما نراه في عالمنا المعاصر – والحرفي Craft Man غير موجود، وكذلك لم يكن هناك الفصل القائم الآن بين الفنون الجملية Fine Arts (والتي نطبق عليها كلمة فن Art بالمعنى المعاصر)، وبين الفنون التطبيقية Practical Arts.

إن هذه المعاني الناجمة عن الاستعمال القديم لكلمة فن هي التي جعلت الخلط بين العمل الفني بمعناه المعاصر والصنعة، أمرا مألوفا في العصور القديمة والعصر الوسيط. وبذلك كانت المنفعة تدخل في صميم العمل الفني. ذلك أن كلمة

فن كانت تعني "القدرة على إنجاز شيء ما، مهارة يدوية في أحسن الأحوال مثل العمل في قطع الأخشاب وبناء السفن ... " كما أسلفنا. ومن هنا يمكن أن تتسلل الوظيفة الأخلاقية والدينية للفن.

وقد كان القول بالصنعة من أهم ما قال به اليونانيون، "فالشاعر منتج ماهر، ينتج من أجل مستهلكين، وترمي مهارته إلى إحداث تغيير معين في عقولهم، يمكن تصوره سلفاً بأنه يمثل حالات مرغوبة. فالشاعر مثل أي صانع ينبغي أن يعرف أي تأثير يرمي إليه، ويجب أن يتعلم بواسطة التجربة، وبالرجوع إلى قواعد - التي لا تزيد عن كونها مأخوذة عن تجارب الآخرين - كيف ينتج هذا الأثر. هذه هي صنعة الشاعر كما تصورها "أفلاطون" و "أرسطو" وكما تصورها بعض الكتاب من الذين قاموا باتباعها مثل "هوارس" في كتابه (فن الشعر Ars Poetica). وهناك صنائع مماثلة للتصوير والنحت وهلمّ جرا". وبدتْ الموسيقى في نظر "أفلاطون" إلى حد كبير فنا غير منفصل، إذْ بدتْ من مكونات الشعر[٥].

إن المعضلة هنا تكمن في قيام بعض الكتاب الذين يعتمدون في أفكارهم على قياس الشاهد على الغائب، والرجوع إلى أسانيد لأفكارهم وآرائهم من العصور الوسطى والقديمة، ويكمن الخطأ في أن الكلمات لم تكن لها نفس المعنى، والاستعمال القديم أو الوسيط كانا أبعد ما يكونا عن الاستعمال المعاصر، ولذلك يكون القياس فاسداً، والنتيجة أيضا كذلك.

وإلى جانب الخلط بين المعاني القديمة، والمعاني المعاصرة لكلمة "فن" مما نتج عنه الوصول إلى أفكار غريبة، ونتائج فاسدة. فإن الخلط أيضا بين معنى كلمة "جميل Beautiful" المعاصرة، والكلمة لدى اليونانيين. وكذلك المعادل اللاتيني لها Pulchrum، يعد أيضا من أسباب المشكلات التي تحدث عند الاستناد الى الماضي فيدراسة موضوع معاصر (موضوع جمالي)، وذلك أن المعنيين القديمين (اليوناني واللاتيني) لم يُمَيزا بدقة وبشكل قاطع عن الخير الأخلاقي Good Morol.[٦] "فكلمة Kolos أو Agathodos ليستا من الكلمات ذات المفهوم المتماسك، بل تتسمان بالهشاشة والقابلية للتأثر بمختلف درجات وأنواع

التشديد والنبر المختلفة"[٧]. وتعتبر كلمة "Kolos": "كلمة معيارية للفضيلة الخلقية السامية"[٨]. كما كانت مناقشة "أفلاطون" للجمال فى محاوره "فليبوس philebus" كما في غيرها من المحاورات ناشئة عن مناقشة "أفلاطون" للمسائل الكبرى، وليس عن مناقشة الجمال فى ذاته[٩].

والجدير بالذكر أن "أفلاطون" قد تكلم كثيرا عن الجمال، ولكنه كان يعنى بالجمال الشيء الذى يرغمنا على الإعجاب به، والوقوع فى حبائل ارتغابه. فنظرية الجمال عند "أفلاطون" لا ترتبط بنظرية الشعر أو أى فن آخر، بل هى مرتبطة أولا بالحب الجنسى، وثانيا بنظرية الأخلاق[١٠]. وقد تحدث "أفلاطون" فى المأدبة Sympotum وفايدروس Phaedrus لا عن جمال طبيعي فحسب، بل عن عادات جميلة للنفس، ومعارف جميلة[١١].

والجدير بالذكر أن تسميه الشيء فى اليونانية بالجميل، سواء فى اللغة اليونانية العادية أو اللغة الفلسفية يعنى وصفه بأن مثير للإعجاب أو ممتاز أو مرغوب. وقد توصف اللوحة أو القصيدة - بلا جدال - بهذه الصفة غير أن تمتعها بهذا الحق مماثل لتمتع الحذاء أو أى شيء بسيط مصنوع به. فمثلاً قد دأب "هو ميردس" اتباعاً لهذه القاعدة على وصف (صندل) "هو ميروس"، بالجمال. لا لأنه تصوره شيئا بديعاً، بل لأنه رآه (صندلاً) لطيفا يساعده على الطيران، كما يساعده على السير[١٢].

وهكذا لعبت كلمة "جميل" أيضا دوراً فى تشويش المعنى عند الاستشهاد بالعصور القديمة لأن الكلمة كانت - شأنها شأن كلمة فن - تستخدم فى مجالات شتي، الأمر الذى يجعل الارتكاز على القياس (قياس الشاهد على الغائب) قياساً فاسداً أيضا، لأن ما نعنيه اليوم بالجميل أو الاستاطقي، يبتعد كثيرا في معناه عن "الجميل" فى العصور التى خلت.

وقد كان "هوراس"[١٣] يرى أن وظيفة الشعر والدين والقانون والأخلاق شيئا واحداً، فيحدثك عن الحبّ الدنس، وعن شرائع الحياة الزوجية وعن النبوءات وما إلى ذلك. ثم يرى أن الشاعر أشبه بألعبان يدغدغ حيوانية "مايكيناس" وأشراف ذلك العصر بعد المأدبة.

وهكذا نجد أن الفن لم يكن يعنى فحسب ما نراه الآن بل كان يتسع ليشمل الأخلاق، والحرف، والإرشاد وغير ذلك.

وإذا كانت محاولتنا البحث عن أصل المشكلة في تبدل المعنى لكلمتى "فن" و "جميل" وفقا للعصور، وخضوعاً للتطورات الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالى التطور في الوعى الإنساني بشكل عام، والوعى الجمالى بشكل خاص، فإننا سوف نحاول هنا أن نشير إلى بعد آخر للمشكلة لعلّه ناجم عن نشأة الفن أيضا، وما نتج عن الآراء التى طرحت عنها (أى النشأة) من تأويل.

لقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين:

"*__الشكل الأول__:* هو شكل موضوعات النفع المادى، مثل الأدوات والأسلحة فالأدوات البحرية ظهرت في العصر الباليوليتى الأدنى أو العصر الحجرى القديم، وكانت في البداية أحجارًا بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ثم جرى شظفها وأخذ فى تشكيلها وذلك كخطوة، أكثر تقدما ثم تمت إعادة تشكيلها تماما لملاءمة الحاجة الإنسانية. وكانت صناعة الفخار أحد الإنجازات التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم حاجات الإنسان"[١٤]

لقد كان الإنسان في المجتمع البدائى فى اكتشافه الأدوات - الأصل الأول للفن، وفقا للمعنى السائد في العصور القديمة – مدفوعاً بمحاولة حل مشكلاته مع الطبيعة، محاولة قهر الطبيعة – وإن كانت وسائله آنذاك تعدّ بالنسبة لنا شديدة البدائية – إلا أن ذلك كان خطوة فى الاتجاه الرئيسى للتقدم. ولقد كانت صناعة الفخار -- وذلك في الإطار الذى يلبى حاجات ضرورية - مقدمة لصناعات أخرى أكثر تقدماً ورقياً.

إن نشأة الفن (أو التقنية – الصناعة) هنا، تؤكد لنا أن الإنسان البدائى، لم تكن تعنيه مشكلة الفن بالمعنى المألوف لنا الآن، بل كان الفنّ يعنى الصناعة، أى تغيير حالة الشيء الخام ليكون مفيداً ونافعاً. أى أن الضرورة كانت هى الدافع وراء هذه الاكتشافات التى برغم بدائيتها، إلا أنها كانت خطوة فى الاتجاه الصحيح.

لقد كان الفن بهذا المعنى وثيق الصلة بالعمل، هذا الذى كان هو أيضا وثيق الصلة بتطور حواس الإنسان. فالحواس ليست مجرد ثقوب فى الجسم من خلالها تصب الاحساسات. فهي – أولا وقبل كل شيء أفعال للطبيعة تقع على الجسم وهى أيضا أوجه نشاط للجسم نفسه تشتمل على تآزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللّمس واستخدام الأشياء وتغييرها. ومن نافلة القول أن نذكر أننا لا نستطيع أن نرى ما لم ننظر. وكلما ازددنا معرفة ازددْنا رؤية. وكلما ازددنا عملاً ازدادت حواسنا نفسها تطوراً خلال هذا العمل. فالعمل بالإضافة إلى أنه وسيلة الإنسان للعيش، فإنه أيضا، أداة لتطوير الإنسان، تطوير حواسه، وذهنه.

لقد كان الفن فى نشأته هذه يعنى (اكتشاف) العالم، ومواجهة الطبيعة فى محاولة للتغلب على الصّعاب التي تواجهه في حياته، وكان ذلك عن طريق العمل، وتطوير أدواته للسيطرة عليها، لا الخضوع لجبروتها. وهذه هى النقطة الإيجابية فى هذه النشأة، والتي سوف تتطور فيما بعد إلى الإبداع والابتكار.

لقد كان البدائي مدفوعاً بحاجات ضرورية – واستمر الإنسان مدفوعا بهذه الحاجات حتى العصر الحديث – ولذا لم يكن يملك ترف الإبداع، أو الفن للفن، أو العلم للعلم. لقد كانت الظروف الاقتصادية والاجتماعية، والبيئية. جميعها، موجّهات له نحو ما يقوم به من عمل، وما يعمل على تطويره. ولذا فالفائدة كانت موجودة بشكل مباشر وراء ما يقوم به، ومن هنا كانت الآراء المتعلقة بالفن منذ العصور البدائية، حتى بداية العصر الحديث – لا تملك ترف الخروج عن هذا الإطار. ربط الفنّ بكل ما يتعلق بحياة الإنسان، فى الغالب بشكل مباشر، ومحاولة جعل الفن في أكثر الحالات خروجاً عما كان مألوفا – في تلك العصور فى حالة اذعان لأوامر ونواه تأتيه من خارجه (بالمعنى المتعارف عليه بشكل عام بالنسبة للفن فى عصرنا الحالي).

أما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية. وقد ظهر هذا الشكل أيضا فى العصر الحجرى القديم. فالعادات العملة السحرية فى المجتمع المشاعى البدائي كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة. وهى محاولة

قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى إنما تمنح الإنسان قوة للتغلب عليها. ومن أقدم هذه العادات العملية السحرية، الطقس الخاص بدفن الموتى. وهكذا نجد فى معظم عادات الدفن القديمة أنّ ساقى الميت يتم ثنيها حتى تقلّد وضع الولادة. وأحيانا ما يتم صبغ العظام بمسحوق أحمر لمحاكاة الدم والحياة. وفى أواخر العصر الحجرى كانت أجسام الموتى المدفونين تلفّ بأربطة ويدفن معها الطعام والأوانى الفخارية. وفى هذه الطقوس الخاصة بالدفن تُقدّم بدايات تشييد الأهرام العظيمة والقبور والمعابد فى مصر القديمة والصين والهند وكوريا وعند شعبى الأزتيك المكسيكى والمايا فى الأمريكتين، وكذلك الكاتدرائيات الأوروبية فى العصور الوسطى حيث يحتفظ بقطع من العظام وشرائح تُعزى للقديسين المتوفين. وفى الحياة البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصّيد، فتقلد حركات الحيوانات التى يتم صيدها كما تقلد إجراءات الصيد نفسه. وقد نشأت كجزء من هذه الطقوس رسومات الحيوانات فى الكهوف فى فترة ما قبل التاريخ، وهى رسومات تحاكى لأسباب متعلقة بالسحر – الحيوانات التى سيتم صيدها والصيد نفسه. ومع تطور الزراعة نشأت الرقصات الخاصة بطقوس السحر، أحيانا لمحاكاة أعمال الجنس أو عملية الموت والميلاد أحيانا، وذلك إيماناً بأن هناك علاقة بين مولد البشر وتجدد خصوبة التربة"[١٥].

لقد ظهر الفن مرتبطا بالعقائد السحرية، وقد كانت هذه العمليات السحرية محاولة للسيطرة على الطبيعة، ولكنها لم تكن محاولة لقهرها، بل للتواؤم معها، والخضوع لها، وترويضها عن طريق السحر، وهى محاولة وهمية للسيطرة، وذلك لأن هذه المعتقدات كانت تعنى الإذعان أكثر من المواجهة، وإن كانت بعض هذه العمليات السحرية اختلط فيها العلم – فى نشأته الأولى والبدائية – مع الفن أيضا مع الدين.

لقد حاول الإنسان مواجهة الموت بمعتقدات عن الخلود، والبعث، ولذا نشأت طقوس خاصة بالبعث والخلود، وكان الأموات يدفنون بطريقة تسمح وفقا

للتصورات السائدة في تلك العصور، والمعتقدات الشائعة بالبعث، وكانت تهيأ كل الطرق، وتوضع الأدوات ليكون البعث ممكناً.

وكانت هذه المعتقدات تباشر بواسطة طقوس وكانت هذه الطقوس تستلزم أدوات معينة. ومدافن مشيدة بطريقة خاصة، ومعابد تتلاءم مع هذه الأغراض. ولذا كان (الفن) لا يقوم فيه الجانب الجمالي إلا بدور ثانوي قد يفصح عن مهارة العمال أو القائمين بالتصميم، رغم أنهم كانوا يتوارون في الظل. وكان الظاهر في الصورة هو المعتقد الذي من أجله شيد هذا المعبد أو الهرم. وإذا نسب العمل فإنما كان ينسب الى الإله، أو الملك الإله (الفرعون).

ومن الطقوس السحرية ما كان يرتبط بالصيد في المجتمعات الرعوية، أو بالزراعة في مرحلة متقدمة في المجتمعات الزراعية. وكانت هذه الطقوس حركات تشبه حركات الصيد أو الحيوان المرجو صيده – قبل البدء في عملية الصيد، أو حركات الزراعة والحصاد، وتمثيل الموت والميلاد.

وكانت هذه الحركات أو (الرقصات) تكاد تحاكي ما يتم في العمل أو الصيد، ولم يكن الهدف منها هو الترويح عن النفس، أو التسلية، بل كان نتيجة للاعتقاد بأن هذا يجعل عملية الصيد أو الزراعة أو الحصاد وغيرها ممكنة، ومثمرة.

لقد كانت هذه (الحركات)، و (الصور) التي كانت ترسم في الكهوف – في أماكن لا يقترب منها أحد، بمعنى أنها لم تكن موضوعاً للفرجة أو المتعة بل بناءً على اعتقاد بأن هذا الرسم (رسم الحيوان) يجعل صيده ممكنا، أو يجعل الإنسان يتقمص روحه ويمتلك قوته – بالنسبة للحيوانات المتوحشة – تعبيراً عن معتقدات. وليست أعمالا فنية، لأن الفن الخالص لم يكن ممكنا في ذلك الوقت، ولأن (الفن) كان مرتبطا بـ – بل مذعنا لـ – قيم تعد الآن خارجة عنه.

وهكذا نجد أن الفن سواء في تطوره، عن العمل، أو الطقوس السحرية كان يعني شيئاً آخر عما نعنيه نحن الآن بالفن، وإذا كان في تطوره عن العمل يعني محاولة مواجهة الطبيعية وقهرها بالفعل، وهو الأمر الذي تطور فيما بعد إلى العلم والفن الحقيقي، إلا أنه في الحالتين كان وثيق الصلة بالمنفعة. والفائدة، لأن التنزه عن هاتين لم يكن ممكنا، وكذلك كان محكوماً بأطر خارجية تتصل بالدين والسلطة وغيرها نظرًا لطبيعة المجتمعات في تلك العصور.

الديــن

"يمكن تعريف الدين بأنه النظام الناظم والمؤلف من مفاهيم وعواطف وأفعال. تشكل المفاهيم العنصر الأسطورى فى الديـن، وتنتمى العواطف إلى حقل المشاعر الدينية، فيما تنتمى الأفعال إلى مجال العبادة الدينية، أو ما يمكن تسميته بالدين"[١٦].

فالدين هو مجموعة من المفاهيم والتصورات الذهنية التى تشكل العنصر الوهمى أو الأسطورى فى الدين، بينما ترتبط العواطف بجعل الأحاسيس والمشاعر الفردية تجاه هذا الدين أو ذاك، ويكون نتيجتها الاعتقاد والإيمان، وهذا هو الجانب اللاّ عقلى فى الدين. أما الأفعال فهى بمثابة الجانب السلوكي الـذى يتم عبر ممارسات مرتبطة بالدين ارتباطا وثيقا كـالطقوس، والصلوات، والأدعية، وغيرها من الممارسات التى لا يكتمل الدين إلا بها.

وهناك من يرى أن "الدين إنما يعود إلى نوع من الحدس أو الـذوق، أو أن يكون ذا صلة خفية مركوزة فى النفس بين الله والإنسان. والدين بهذا المعنى يعلو على الدراسات الاجتماعية. لأن الدراسات الاجتماعية تعمل على (وضعيته) ومن هنا كان هذا التصور غير مسلم به"[١٧].

وقد كانت كلمة دين أو ديانة Religion تستعمل لدى البعض لكى تعنى ببساطة ما يبجّله الفرد أو المجموعة كوجود حقيقى، أو ذلك الـذى ينضبط به السلوك. وقد وصل الأمر إلى القول بأن الشيوعية - بدون دقة فى الاستعمال لمعنى دين - بمثابة ديانة بصرف النظر عن نشأتها أو غاياتها ونزوعاتها. وإن كانت ليست أكثر من بنية للعقل .. إن هذا فى رأى "لورد نورثبـورن Lord Northbourn"[١٨] يؤدى إلى غموض الكلمة وانحرافها عن معناها الأصلى الملزم. ويرى أنها تطبق على بعض الأشياء التى – فضلاً عن كل شئ – هى ليست بنية للعقل الإنسانى، بل على العكس من ذلك، إلهية الأصل Divin Origin وهكذا يمكن القول بأنها فوق

الطبيعة Super Natural، أو خارقة للعادة، وهدفها هو إعطائنا رابطة فعالة Effective Link بين العالم والله. ويرى أن تطبيقها ينصرف إلى الديانة المسيحية، وبشكل عام على الديانات الكبرى في العالم.

"وكمال وتفرد الديانة يتضمن أنها من وجهة نظر أتباعها بمثابة الديانة الأفضل، ولكنها في الواقع هي هكذا بالنسبة لهم، ولكنها ليست بالضرورة كذلك بالنسبة للأناس الآخرين"[19].

إن هذا يجعل الذين يتبعون ديانة محدّدة يتمسكون بتعاليمها على اعتبار أنها هي التعاليم الوحيدة الصحيحة، وأن الديانات السابقة، أو اللاحقة، بمثابة خروج على الدين الصحيح في رأيهم - أو هرطقة. وهذا ينفي روح التسامح عن الدين. ذلك أنه لا يسمح بالتعدّدية - تلك التي ظهرت فقط في العصر الحديث بعد القول بالمساواة بين البشر بغض النظر عن اللون أو الجنس أو الدين.

وإذا كان هناك من رأى أن الإحساس الديني "إنساني" قبل أن يكون "اجتماعيا" إلا أن "دور كايم"[20] رفض كل أثر للفرد في نشأة الدين. وعمل على سلب الدين من صبغته الفردية. فهو يرى أن الدين ظاهرة اجتماعية، والمجتمع لم يعبد دينا، وإنما عبد نفسه.

وقد ارتبط الدين في المجتمع الروماني - قبل المسيحية - بالأسرة وقوانين الميراث والسلطة الأبوية (البطريركية) Patriarchal.[21]

وقد رأى "باستيد Bastide" أننا نرى في الدين ارتباط جماعة إنسانية بآلهة أو جماعة إنسانية بعقائد معينة ومشاركتها في طقوس خاصة. ومن هنا يمكن وجود اجتماع ديني. ولكن التصور الأول: وهو تصور "جويو Guyau" في كتابه لا دينية المستقبل Irreligion de l'avenir ثم أخذ به "R. de la Grasserie" في كتابه Des religions comparess au point de vua Sociologique وقد ذهب في كتابه هذا إلى أن كل دين إنما يجمع بين المؤمنين به أمواتا كانوا أم أحياء - مع الآلهة في وسط كون متسع لا نهائي. ويقوم بدراسة هذا كله عند Guyau علم الكون أو علم أسرار الكون. ولكن يبدو أن الاجتماعيين لم يأخذوا

بهذا التعريف لسببين: *الأول* (لغوى) : لأنه يستند إلى اشتقاق لغوى للفظ Religion من Religio أى يربط أو يصل أو يجمع. بينما الكلمة مستمدة في الحقيقة من Religere أى يعبد بخوف واحترام. أما السبب *الثانى* (وهو الأهم). أنه يعتبر الآلهة موجودات أو حقائق موضوعية يدرس علم الكون ما بينها من علائق. ولكن إذا نظرنا إلى علم الكون على أنه بحث في أمثال هذه الموضوعات، لا انتهى إلى أن يكون مجرد "ميثولوجيا"[٢٢].

وقد أكد "دور كايم"[٢٣] في دراسته للدين على أن مصدره هو المجتمع. ويرى في هذا الصدد أن "الحقيقة الدينية حقيقة اجتماعية، إذْ أن الدين لا يصدر إلا عن الجمعى، ولا يتحقق إلا في المجتمع الذى يستمد منه كلّيته وضرورته.

كما أكد "دور كايم" أيضا على أن الديانة الطوطمية هى المصدر الاجتماعي الحاسم الذى بفضله نهتدى إلى فكرة الروح والنفس والشخوص الخرافية وفلكلور الأساطير، وهى الطريق الممهد الذى يوصلنا إلى فكرة الألوهية المحلية والعالمية، وما يصاحبها من طقوس القربان والتناول الربّانى أو "العشاء المسيحى". وفي تفسيرها لطقوس التكْفير والتقرّب من الذات الإلهية المقدسة[٢٤].

لقد صدرت حقائق الدين من داخل إطار المجتمع، وذلك على اعتبار أنها أشياء اجتماعية Choses Socialas ولذلك اكتسبت الحقيقة الدينية كل مميزات الحقيقة الجمعية. فالدين كالمجتمع حقيقة قائمة بذاتها، كما أنه يتّسم بالجبرية، لما يتميز به من الضرورة والعموم. ولا تعدّ فكرة الألوهية عنصرًا مؤسسا للحياة الدينية. فلم يبدأ الدين بظهور فكرة الإله فيما يرى "فريزر Frazer" حيث أن هناك ديانات قد صدرت واستقامت (بلا آلهة). فالبوذية فيما يقول: Burnouf أخلاق بلا دين، لأنها مذهب إلحادى لا يعترف بفكرة الأولوهية ولذلك أسماها "أولدنبرج Oldenburg"[٢٥] دينا بغير إله. وكذلك الجانية Janisim التى لا تعترف بوجود إله وترى أن العالم قديم، ولا وجود لموجود (خالد)و (كامل)[٢٦].

وهكذا نجد أن الدين ظاهرة اجتماعية، ونشأته إنما بدأت مع المجتمع.ولا تعد فكرة الألوهية فكرة مؤسسة له (أى للدين) خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا أدياننا "كالبوذية" و"الجانية" وغيرها.

وإذا كان الدين مؤلف من مفاهيم وعواطف وأفعال، ويتشكل العنصر الأسطورى من هذه المفاهيم وأن "كلمة الأسطورة" ميثوس Mythos تعنى الخرافة - الحكاية، فمثلا يندهش الإنسان بظاهرة معينة، لا يهم إن كانت حقيقية أم خيالية، يحاول أن يفسر لنفسه كيف حدثتْ. ومن هنا ولدت الأسطورة. مثال : اعتقد الإغريق القدماء بوجود الإلهة أثينا (مينرفا). لكن كيف خُلقتْ هذه الإلهة؟ أصاب (زيوس) ألم شديد فى راسه جعله يطلب مساعدة جراح. وقع دور الجراح على "هيجاستوس" (فولكان) الذى تسلّح بفأس، وضرب ملك الآلهة بقوة على رأسه، انقسم الرأس على أثرها إلى قسمين. ومن هنا نشأت الإلهة "أثينا". مثال آخر: سأل يهودى من العصور القديمة نفسه قائلاً: من أين خلق العالم؟ وكجواب على سؤال رويت عليه قصة كون العالم خُلق فى ستة أيام وتشكل الإنسان من التراب.."[٢٧].

إن البدائى يفسر ظواهر الطبيعة على أنها أفعال كائنات مثله مُنحت الوعى والحاجات والعواطف والرغبات والإرادة. وتتّخذ هذه الكائنات طبيعة (الأرواح). وإن الاعتقاد بوجود هذه الكائنات يقود إلى توقير واستعطاف، مما ينتج عنه نوع من العبادة الفعلية[٢٨].

إن هذا هو الأساس الذى تقوم عليه إذن الطقوس والعبادات. وقد كان اعتقاد الإنسان فى قوة وسطوة هذه الأرواح هو ما جعله يتعامل معها إما عن طريق الرضوخ، والإذعان، وذلك بعد خلق وهم بأن ما يزعمه تجاه هذه الأرواح هو ماتكونه هى نفسها، وما يخلعه عليها من صفات هى صفاتها الحقيقية. وتتخذ عملية الطقوس والعبادة أشكالا شتى تتباين بتباين المجتمعات ومدى تطوّرها ونموها، والظروف التاريخية، ونمط الإنتاج الذى يقوم عليه هذا المجتمع أو ذاك.

لقد أكد "ماركس" و "انجلز" بأن العالم الدينى هو انعكاس للعالم الواقعى. ولكنه انعكاس غير مباشر، بعيد عن ركائزه المادية ومن ثم لا يعقل توخّى استنتاج شروط اقتصادية فى الحال[٢٩].

يقول "ماركس" فى الأيديولوجية الألمانية:

"إن الوعي ليس، فى بداية الأمر، سوى وعى الوسط المحسوس الأكثر قرباً. وعى صلة محددة بأشخاص آخرين وأشياء أخرى واقعين خارجاً عن الفرد الآخذ فى الوعى، وفى الوقت نفسه، إنه وعى الطبيعة التى تنتصب بداية، فى مواجهة البشر كقوّة غريبة تماما كلية القدرة ومنيعة"[٣٠].

وبالتالى فإن ما يشكل نوعية الدين هو أنه يعبر بشكل غير مباشر، عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، أى كلّ ما يتعلق بالإنسان. وتشترك معها أيضا قوى الطبيعة. ولذا فإن الدين هو موقف يعبّر عن مجْمل مواقف الإنسان تجاه القوى الخارجة عنه، سواء فى المجتمع أو الطبيعة.

ولقد رأى "ليوتولستوى" أن الدين الحقيقى هو عبارة عن العلاقات التى يؤسسها الإنسان المبنية على المنطق والمعرفة بالحياة اللامتناهية واللامحدودة المحيطة به، هذه العلاقات تربط حياته بهذا اللامتناهى وتوجه سلوكه وتصرفاته". وفى مجال آخر يقول : "الدين هو تعريف علاقات الإنسان على أنها بداية كل شىء، وهدف الإنسان الذي ينبع عن تلك العلاقات، وقواعد التصرف التى تنبع من ذلك الهدف. ويعلق "بليخانوف" على ذلك بأنه للوهلة الأولى يبدو هذان التعريفان للدّين غريبان، على الرغم من تماثل جوهريهما. وبصورة محتومة يظهر هذا السؤال: لماذا إذنْ يُدعى هذا بالدين؟ إن اعتبار علاقات الإنسان "بداية كل شىء" أو (كما هو فى التعريف الأول) "الحياة اللامحدودة المحيطة بالإنسان"لا يعنى وضع أسس النظرية الدينية الشاملة. وقد كان اقتراح "تولستوى" بأن الله روح لا تظهر إلا فى داخلنا، وهنا يعود "تولستوى" – دون أن يفطن إلى إدخال القوى الفوقطبيعية. إن الدين المغاير للأفكار الروحية لم ينشأ أبداً بعد، ولا يمكن أن يوجد – فى رأى "بليخانوف" – فالتصورات الموجودة فى الدين غالبا ما تتصف بطبيعة روحية[٣١].

إن محاولة "تولستوى" هي محاولة جعل الدين فضفاضا يتسع لكل شىء، وينبع منه كل شيء، وفى نفس الوقت حاول أن يجعله يخلو من القوى الفوقطبيعية. إلا أنه عندما جعل الله هو بمثابة روح لا تظهر إلا داخلنا، إنما يكون قد عاد إلى إدخال القوى الفوقطبيعية مرة أخرى، وذلك لأن الأرواح ليست بالنسبة للإنسان إلا هذه القوى. فقد كان البدائيون، ومازالت الشعوب التى لم تحظ بقدر من التحضر، "يرون أن الأشكال البشرية التى تظهر لهم فى الأحلام. ما هى إلا أرواح فارقت أجسادها بشكل مؤقت، واعتبروا الإنسان مسئولا عما يرتكبه الشبح فى الحلم"[٣٢].

ولقد أكد "ماركس Marx" مثل أوجست كونت August Comte وغيرهما من مفكرى القرن التاسع عشر بأنه مع التقدم العلمى والتكنولوجى فإن الدين سوف يتلاشى أو يختفى[٣٣].

يقول "أنجلز" منذ العصور البدائية عندما كان الإنسان جاهلاً تماما بتركيب جسده وعندما كان يعيش بحافز أشباح الحلم، درج الاعتقاد بأن تفكيره وإحساسه لم يكونا نشاطين من نشطات جسده. ولكن نشاطات روح مميزة تستقر فى الجسد وتتركه عند الموت. ومنذ ذلك الوقت انقاد الإنسان إلى التفكير فى العلاقة بين الروح والعالم الخارجى. فإذا تركت الروح الجسد بعد الموت واستمرت فى العيش، فلابد من إيجاد موت مميز لها. ومن هنا ظهرت فكرة خلود الروح، التى لم تبد فى تلك المرحلة من التطور (كسلوان)، بل كقدر لا جدوى من محاربته، وكبلاء حقيقى، كما يراه الإغريق. لم تكن الرغبة الدينية للسلوان، بل الورطة التى سبّبها التجاهل العام لما يجب فعله بهذه الروح فى حال الموافقة على وجودها بعد موت الجسد، هى التى قادت بشكل عام إلى فكرة الخلود الشخصى"[٣٤].

وإذا كان جهل الإنسان بجسده قاده إلى التفكير فى الروح، وهذا قاده إلى إيجاد حلّ لمشكلة هذه الروح، وبالتالى وصل إلى فكرة الخلود، وأيضا إلى أن العالم ملئ بالأرواح، وعليه أن يتعامل مع هذه الأرواح بحذر، وأن يجد لكل ظاهرة تفسيرها "الروحى". وهكذا نشأ الدين. ولكن الأرواح يمكن التعامل معها أيضا عن طريق "السحر".

ولكن ما هى طبيعة العلاقة بين الدين والسحر، والعلم.

إن السحر يناقض الدين، "بمعنى أن (المؤمن) يفسر الظواهر الطبيعية على أنها نتاج إرادة الذات : الروح أو الإله، فيما يحاول الإنسان الذي يستعين بالسحر أن يكتشف الهدف الموضوعى الذى يكْمن وراء هذه الإرادة. إن التناقض بين الدين من جهة والسحر والعلم من جهة أخرى، هو تناقض بين *الطريقة الذاتية والطريقة الموضوعية* لتفسير الظواهر. ولا شك أن هذا التناقض يتجلّى فى مفاهيم البدائيين، إلا أنه يجب ألا يغيب عن البال أن هناك فارقاً بالغ الأهمية بين العلم والسّحر. *فالعلم* يرمى إلى اكتشاف العلاقة السببية بين الظواهر، أما *السحر* فإنه يكتفى بتداعٍ بسيط للأفكار. إنه مجرد رمز يقوم على مفارقة واضحة بشكل غير كاف بين ما يدور فى ذهن الإنسان، وما يجرى فى الواقع. وكمثال على ذلك: من أجل استدعاء المطر يرشّ المشعوذ من الهنود الحمر الأمريكيين الماء بطريقة معينة من سقف كوخه، فصوت ومنظر الماء وهو يسقط من السقف يذكّره بالمطر، وهو مقتنع بأن تداعى الأفكار هذا يكفى ليسبب تساقط الأمطار. وإذا صادف وهطل المطر بعد رشّه الماء من سقف كوخه فإنه يعزو ذلك إلى فعل السحر الذى قام به[٣٥].

ولقد كان لتداخل المفهومات فى المجتمع البدائى نتائج مربكة البحث والاستقصاء، فقد حاول الإنسان البدائى فى الأساس فهم العالم المحيط به، والتكيف معه أحيانا، وأحيانا أخرى مجابهته، ولكن ضعف أدواته وتدنّى وعيه جعله يملأ هذا العالم بالأرواح، ويحاول أن يجد تفسيراً روحيا لكل شيء، وبقدر ما سمحت له إمكانياته الشخصية (وعيه) وأدواته حاول التغلّب بها على ذلك العالم (وهذا هو فجر العلم)، وفى أحيان أخرى بإجراء تمثيلى، طقوسى، أو عملى، وهو ما أدى إلى السحر. وقد كانت الفواصل بين أنماط تعامله مع العالم غير دقيقة، وإن كان يمكن تمييز العلم فيها عن الدين إلى حدّ ما... وقد وقف السحر فى أحيان كثيرة موقفا وسطا بين العلم والدين، فاختلط مع هذا تارة، ومع الآخر تارة.

والجدير بالذكر أن كلمة "سحر" ليس لها على حد تعبير "كولنجوود"[٣٦] بوجه عام أية دلالة محددة على الإطلاق. وتستخدم للدلالة على ممارسات معينة

شائعة فى المجتمعات الهمجية. ومن المستطاع التعرف إليها هنا وهناك لدى الفئات الأقل (تحضرًا) و (تعليمًا). غير أنها تستخدم بغير معنى محدد لما تدل عليه. والاختلاف بين الساحر والعالم، هو أن *العالم* يملك معرفة علمية بالفعل، ولهذا تنجح محاولاته في الهيمنة على الطبيعة. أما *الساحر* فليس لديه شيء من ذلك، لهذا تخفق محاولاته. فمثلا يساعد رى المزروعات على نموها بالفعل، غير أن الهمجى - بسبب عدم إدراكه ذلك - يرقص لها متوهمًا أن فعلته ستكون مثلا تقتدى به المزروعات، ، إذ أنه سيولد لديها روح المنافسة التى تدفعها إلى النموّ بحيث تعلو إلى حيث يقفز.

إن اعتقادات الإنسان البدائى هذه، وفعله - السحرى إنما هى وثيقة الصلة بالدين. وقد نتج ذلك عن طريق مزجه الظواهر الموضوعية بالذاتية، ومن هذه الذاتية، دخلت المعتقدات التى تشكل الدين. كما أن أفعال الشعوذة هى جزء جوهرى فى كل دين، وذلك ناجم عن المعتقدات السائدة فى المجتمعات البدائية والمتخلفة.

لقد كان الاعتقاد بأن الإنسان مخلوق من تراب، وبتحديد أكثر من تراب الأرض، أى من (الطين). وكان انتشار هذا الاعتقاد ممكنا فحسب عندما عرف الإنسان (الخزف). بيد أن الإنسان البدائى لم يكتسب هذه المعرفة دفعة واحدة، بل احتاج إلى وقت طويل، وإلى مهارات واكتشافات. "فحتى اليوم لا يعرف "فيدييو" مدينة (سيلون) فن الخزف، لذلك لم يخطر ببالهم التفكير بالإنسان على أنه من خلق الله، من (تراب) بنفس الطريقة التى يصنع بها الخزاف أوانيه من الفخار"[٣٧].وتأكيداً لهذا المعنى، أى أن الإنسان محكوم بمستوى وعيه للتقنية المتبعة لديه. وعلاقات ونمط الإنتاج. وكمثال : نجد أن (اليوليسينيون)[٣٨] يجيبون على السؤال: من أين أتى العالم؟ كما يأتى: فى سالف الأزمان، كان الإله يصّطاد على الشاطئ. وفجأة علق العالم فى سنارته بدلا من السمكة. فقد تصور الصيادون البدائيون أفعال الله على أنها مشابهة لأفعالهم هم. وأفعال البدائيين محدودة بحدود ضيّقة جدا لمستوى التقنية المنخفض، ولذا فإن اعتقاداتهم تحمل وشم هذه التقنية، وهذا هو ما يجعلها بعيدة عن تصورات الإنسان المعاصر.

وإذا كانت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ومستويات التقنية هى التى تحدد مستوى العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى، ومستوى وعيه وبالتالى موقفه إزاء الدين وطبيعة هذا الدين التى تختلف وفقا للشروط السابقة. وقد أدى تطور الإنسان إلى الانتقال من "الطوطمية"، حيث كان لا يفرق بين ذاته وبين الحيوان والطوطمية هى أقدم الأديان جميعا، وهى متصلة أوثق اتصال بالتكوين الاجتماعي للعشائر - ويذهب "دور كايم" إلى أن "العشيرة - فى أبسط صورها وهى الصورة الاسترالية، لا يمكن أن توجد بدون الطوطم. إن أفراد العشيرة لا يجتمعون ولا يتصلون ولا يكونون عشيرة على أساس المعاشرة أو السكنى أو الدم، ذلك لأنهم ليسوا بالضرورة يعيشون فى مكان واحد أو من عصب واحد، إنما يكونون متفرقين فى نطاق القبيلة. فوحدتهم إنما تأتى لاشتراكهم فى اسم أوفى رمز، أو ربما بما لهم من علاقات بمجموعة معينة من الأشياء. أو بمعنى أدق من أنهم يزاولون عبادة طوطمية واحدة. فالطوطمية والعشيرة تمتزجان امتزاجاً تاماً، ولا توجد واحدة بدون الأخرى"[٣٩]. وعندما تقدم الإنسان تدريجياً وبدأ يدرك تفوقه على الحيوانات، ويرسم خطاً فاصلا بينه وبينهم، كان على الطوطمية - على حد تعبير "بليخانوف" - أن ترحل.

ولكن رغم أن "دور كايم" رأى أن الطوطمية كانت اقدم الديانات، وكذلك أكد "بليخانوف" بشكل آخر على هذا الرأى، إلا أن "تايلور Tylor"، و"ويلكن Wilken" كانا قد رأيا أن الطوطمية ليست إلا صورة جزئية من عبادة الأسلاف، وقد كانت فكرة تناسخ الأرواح هى المعْبر الذى انتقل إليه الدين من فكرة عبادة الأسلاف إلى الطوطم. وقد أورد "تيلور"فى كتابة Civilisation primitive عدداً من الحالات التى انتقلت فيها النفس الإنسانية إلى الحيوان، فانتقلت القداسة الدينية التى كان يوحى بها إلى السلف إلى الحيوان وامتزجت به. وهذا يعنى أن الطوطمية مسبوقة بدين آخر. الأمر الذى جعل "دور كايم" يعمل على تفنيد آراء أصحاب هذا المذهب بأن كل تلك الحقائق التى استندوا إليها قد وجدت لدى أمم متقدمة فى الحضارة نسبياً وتجاوزت طور الطوطمية، وإن وجدت بها اسر أو عشائر

طوطمية، فهذه العشائر ليست طوطمية بحتة بل هى تحمل بعض آثار الطوطمية. كما أن فكرة التناسخ - فى رأى "دور كـايم" - لا يمكـن أن تتحقـق الا علـى اسـاس الطوطمية، وأن النفس الإنسانية لا يمكن أن تنتقل مـن الجسم الإنسـانى إلى الجسم الحيوانى ما لم تتّحد طبيعة كل جسم من الجسمين. وهـذا مـا تفعلـه الطوطمية، أى أن التناسخ فكـرة تالية علـى الطوطمية وليست سابقة عليها. أما "جفونـز Jevons" فيردّ الطوطمية إلى عبادة الطبيعة. وملخص رأيه أن الطبيعة أدهشت الإنسان الأول وأخافته بما فيها من تقلبات وعدم انتظام فى كثير مـن الأحيان. فلكـى يتّقـى غضبها وانتقامها، رأى أن يحالفـها أو أن يحـالف بعضها وبهذا يضمـن معاونتها. غير أن "دور كايم" يرى أن الدين لم يكن عملا من أعمال الإرادة، إنما هو شىء بسيط ينشأ نشأة طبيعية من قلب العشيرة، أو بمعنى آخر من قلب الجماعة[٤٠].

ومع تقدم الجنس البشرى، وتغير المجتمعات، تحولـت المعتقدات مـن عـالم الحيوان والصيد إلى مفردات أخـرى تتصـل بـالعمل الزراعـة، وبالاستقرار فـى القـرى والمـدن. فكـانت عبـادة "الشـمس" فـى مصـر القديمـة المرتبطـة بالزراعـة، وكـانت معتقدات البعث والخلود التى تتصل بهذا العالم.

"لقد كان الفلاح المصرى مقتنعا بأنه بعـد موتـه سـوف يدعـى لحفرْ وتنظيـف الأقنيـة فـى العـالم الآخـر. أمـا أفـراد الطبقـات العليـا فلـم يكونـوا يميلـون إلى، أو يستطيعون مثل هذا التوقّع، وقد استنبط العديد من الوسائل لتأكيد هذا لهم، فكانت الدّمـى توضـع معـهم فـى قبورهـم لتخدمـهم أرواحـها. بـل إن بعـض الأشـخاص (الوقحين) لم يكونـوا مقتنعين بالاكتفاء بأولئك الحرّاس فقط. فقد تساءلوا : لكن ماذا يمكن أن يحدث إذا رفضت أرواح تلك الدمى خدمتى والقضاء على أعدائى؟ "من أجل منع حـدوث هـذا، امـر بعضهم ربمـا مـن هـمّ أكثر حكمـة وابداعـا بوضـع مخطوطات وتعـاويذ علـى تلـك الدمـى مكتـوب عليها. "اصْغ إلى الـذى صنعـك، ولا تصغ لأعدائه"[٤١].

وهكذا نجد أن الأفكار الدينيـة هـى روحيـة بالدرجـة الأولى، أى تـأتى مـن الاعتقاد بوجود "روح". وهذا نتيجة لعجز الإنسان عن تفسير ظواهر الطبيعـة تفسيرا

عمليا. ذلك أن العلم لم يكن في مستوى يسمح بذلك. وهكذا كان لزاما على الإنسان أن يفسر علاقاته بالآخرين تفسيراً روحيا. كما أن مشاعر الناس الدينية قد نشأت وأقيمت على أساس العلاقات الاجتماعية القائمة بينهم ولم يكن بالوسع تقنينها بشكل يقنع إنسان تلك العصور – إلا بالطريقة الروحية. وهي تتغير وتتبدل وتتطور على أساس أن الوجود (وجود الإنسان) – بكل ما يتصل به – هو الذي يحدد وعيه وليس العكس.

ولقد رأى "ماركس"[٤٢] أن الدين لا يصنع الإنسان، بل الإنسان هو الذي يصنع الدين ... وقد عرف "باين Payne" إلا له "بأنه روح خيرة وكريمة تتجسد دائما في شيء ملموس، غالبا ما يكون تمثالاً، يقدم له الطعام والشراب وغيرها باستمرار من أجل تأمين المساعدة من جانبه للناس في شئون الحياة[٤٣]. أما "انجلز" فقد رأى أن "الدين في جوهره يستنزف الإنسان وطبيعة المادة، ويحول هذه المادة إلى وهم عن إله من عالم آخر، الذي بدوره يتكرم ويسمح للإنسان وللطبيعة أن يتلقيا بعضا من فائض كرمه"[٤٤]. ويعدّ الدين بمثابة انعكاس خيالي لجوهر الإنسان، وهكذا عندما يصل الوعي – الذاتي الإنساني إلى هذه الدرجة من التطور، حيث يختفي ضباب الوهم والخيال بظهور ضوء المنطق. عندها سوف يثبت أن كل الإمكانات واحتمالات وجود الدين قد اختفت بالضرورة. إن "فيورباخ" نفسه لم يصل إلى هذه الحقيقة طالما كان يعتقد بإمكانية وضرورة الدعوة إلى دين القلب (دين الجوهر) والحب[٤٥].

ولقد ولد الدين، في زمن قديم جدا، من تصورات الناس، غير المفهومة، والبدائية كليا. – لطبيعتهم الخاصة –، وللطبيعة الخارجية التي كانت تحيط بهم[٤٦]. وقد كان تطور الدّين لاحقًا، نتيجة للتطورات التي حدثت للإنسان في إطار علاقاته بالعالم الخارجي وقد أكد "ماركس" و "أنجلز" في عرضهما للكتاب " ج. ف. دومير G. F. Doumer"[٤٧] بأن كل انقلاب تاريخي كبير، في المجتمع يؤدي ، على حد سواء إلى انقلاب في التصورات والأفكار، وبالتالي في المفاهيم الدينية. وفضلا عن

ذلك يبين "انجلز" أن عدم التطابق البنيوى للتصورات الدينية مع الركيزة المادية يؤدى إلى زوالها.

"إن الآلهة التى تكونت على هذا المنوال فى كلَ شعب، كانت آلهة قومية، لا تتجاوز سيادتها حدود الأرض القومية، التى عليها حمايتها، والتى تسود ما وراءها آلهة أخرى بلا شريك. فلم يكن يسعها أن تحيا فى المخيلة إلا بمقدار ما تبقى الأمة قائمة. وقد زالت معها فى الوقت نفسه"(٤٨).

إن الآلهة الرومانية كانت متوافقة مع المدينة الرومانية. لكن المسيحية، الدين الجامع، هى التى تلائم الإمبراطورية العالمية. وهكذا فإن المفاهيم الدينية التى غدت غير ملائمة، بحكم الانقلابات التاريخية الكبرى، كانت إما تزول، وإما لا بد لها، لتبقى، من أن تغير شكلها ومحتواها. وعلى هذا المنوال أزاح إله وحيد وجامع، إله العبرائيين القبلى (العشائرى)، ومنافس آلهة القبائل المجاورة. والمسيحية عرفت كذلك عدة تعديلات متعاقبة، فالمسيحية الأولية ليست المسيحية الإقطاعية، ولا مسيحية الإصلاح الدينى(٤٩).

والجدير بالذكر أن "ديفيد هيوم" قد أكد على أن الدين الأولى ليس ألوهيا وإنما هو شِرْكى ووثنى، يناسب حيوانا بربريا معوزا كما يناسب الفضولية الضعيفة. إنه يسعى وقد غاص فى إلحاح الحاجات الواجب إشباعها، وباللجوء إلى اختبار فوضى الخير والشر وسيئات الثروة، إلى ارتقاء المظاهر الضارة لهذا التغيير المصمم. فالتخيل، وهو المملكة الوحيدة القادرة على الامتلاء بالخبرة تستنبط عندها آلهة متعددة وغير ثابتة ومضادة لتحليل تغييرات ظاهراتيه للحياة، والتحكم فيها بشكل أفضل، وليس لشرح مصدر العالم الذى لا حاجة له(٥٠).

وهكذا نجد أن نشأة الدين كانت منذ البدء محاولة خيالية لتفسير الكون وعدم مواجهة الطبيعة، وذلك لعجز الإنسان – فى تلك العصور - عن ذلك. وقد كان الدين دائما بمثابة انعكاس لما يدور فى الواقع، وعلاقة الإنسان بالمجتمع والطبيعة. وقد حفل الدين بمظاهر شتى تتصل بالسحر، والفن والشعوذة، ولكنه فى كل هذا كان محاولة إنسانية للتغلب على الخوف أو الضعف البشرى عن طريق الخيال أو

الوهم، والركون إلى عزلته الداخلية - في مراحل متقدمة. وقد ارتبط الدين في البدء بشكل مباشر بالمنفعة والفائدة التي يجلبها للبشر، وكانت الآلهة في البدء تتصف بالكثرة والتعدد ثم اقتضى توحيد المدن في دول أو إمبراطوريات - مثل الإمبراطورية الرومانية - دخول دين جديد يحل محل هذا التشتت الذي كان منتشرا في الإمبراطورية، بل وقد كان الانتقال من المجتمع العبودي السابق إلى المجتمع الإقطاعي (علاقات الإنتاج الإقطاعية) سببا في بعض التعديلات المتعاقبة على الدين لكي يتلاءم مع الواقع الجديد.

وإذا كان "هناك تشابه بين الدين والعلم في أن كليهما يحاول أن يفسر الأحداث وأن يحدد الأسباب إلا أن الدين بديل خيالي للعلم: وتنشأ المشكلة عندما يدّعي الدين لنفسه ولمعتقداته نوعا من الصدق لا يمكن لأي بديل خيالي أن يتصف به. إن محاولة طمس النزاع بين الدين والعلم ليست إلا محاولة يائسة للدفاع عن الدين، ويلجأ إليها كلما اضطر الدين أن يتنازل عن موقع من مواقعه التقليدية، أو كلما اضطر لأن ينسحب من مركز كان يشغله في السابق. إن نمط هذه العملية معروف جيداً، إنها تبدأ بصدام شديد بين النظرة العلمية الجديدة حول موضوع ما، وبين النظرة الدينية السائدة إلى الموضوع ذاته وبعد نزاع قد يستمر سنين طويلة تنتصر النظرة العلمية الجديدة وتسود بين كبار المفكرين وتنتشر بين الفئات المثقفة، تماما عندما يوشك العلم أن يتجاوزها إلى نظرة أفضل عندئذ يقول أصحاب النظرة الدينية إنه لم يكن من موجب لهذا "النزاع" أصلا لأن الخلاف لم يكن بين جوهر الدين وروحه من جهة، وبين العلم من جهة أخرى، لذلك لا يضير الدين ان يتنازل للعلم عن أمور لا تمسّ روحه. ولكن والحق يقال إن هذا النمط من التفكير يخبئ وراءه سلسلة طويلة من التراجعات الهامة والحاسمة اضطر إليها الدين عندما وقف وجها لوجه أمام العلم. بالرغم من هذا الكلام الجميل عن روح الدين وجوهره لم يتراجع الدين ولو مرة أمام العلم إلا بعد معركة ضارية، أو تحت الضغط المتزايد للثقافة العلمية الحديثة، أو تحت إلحاح الضرورات الحيوية للتكيف مع موجة العلمنة والتقدم التي تفرض نفسها على حياة المجتمعات في النهاية"[٥١].

وإذا كان الدين قد بدأ مع الإنسان البدائي، وكان محاولة أسطورية للتعامل مع هذا العالم، فإنه كان باستمرار في صدام مع العلم الذى كان يحاول فهم العالم، لكن عن طريق البحث في أصل وأسباب الظواهر، ومواجهة الطبيعة ومحاولة قهرها. وقد كان نتيجة لترسخ الدين فـي الأذهان منذ البدء، وارتباطه بالأطر الأسطورية، تلك الأطر التى تتعامل مع الإنسان البربرى أو عديم الوعى (أو محدود الوعى فى أحسن الظروف مما كان يسهل سيطرة رجال الدين والسلطة (مستخدمة الدين) على مقاليد الأمور لسهولة سيطرتها على الغوغاء وكان نتيجة ذلك مواجهات بين الدين من جهة، والعلم والفن من جهة أخرى. وكان تراجع رجال الدين لا يتم إلا بعد معارك مريرة، وبعد أن تكون الفكرة التى تم الصراع حولها قد ارتبطت بحاجات الناس، واكتسبت أنصارًا يمكن أن يكون لهم التأثير الكبير فى الواقع، ويتم ذلك عبر تنازلات قد تبدو غير جوهرية، أو محاولة للتكيف أو بعض النقْد الذاتى، ويكون ذلك إيذانًا ببدء مرحلة جديدة. لكن رجال الدين لا يتخلون بسهولة عن مكاسبهم وعن مكانتهم التى حصلوا عليها على حساب العلم الفن والحقيقة، وينْشب الصراع من جديد، وتستمر العملية دواليك ... وهى مازالت دائرة حتى الآن.

لقد "جاء "أوجست كونت" بقانون الحالات الثلاث **Loi de Trois E'tats** الذى اعتبره القانون المطلق لتطور الفكر والمنهج. وهو القانون العام الذى يكشف عن تلك الرابطة الأصلية التى تربط المنطق بعلم الاجتماع. فذهب "كونت" إلى أن منطق الإنسان بمعنى فكره أو عقله، إنما يتدرج أو يتطور مع تدرج المجتمع وتطوره من حالة غيبية أولية **Etat Primtife** إلى حالة ميتافيزيقية انتقالية **Etat Metaphysique Transitoire**، ومن ثم يصل العقل فى النهاية إلى مرحلة الروح الوضعى **L'espsit Positif**"(٥٢).

لقد كان العالم طافحاً بالآلهة، ثم تحول إلى مرحلة الميتافيزيقا، لينتهى إلى المرحلة الوضعية التى يسود فيها العلم. و"إن مضمون هذا القانون هو أن كل تصور من تصوراتنا، وكل فرع من فروع معارفنا، يمر فى تتابع بثلاث حالات نظرية مختلفة: وهى الحالة اللاهوتية أو الخيالية، والحالة الميتافيزيقية أو المجردة، ثم الحالة

العلمية أو الوضعية"[٥٣]. وقد أطلق كونت كلمة لاهوتى Theologique كى يعنى بها خرافى Fictef، أو خيالى Imaginaire، وقد يستخدمها أحياناً أخرى بمعنى أسطورى Mythologique"[٥٤].

ولكن إذا كانت هذه المراحل هى ما مرّ به التفكير الإنساني. والتي كان نتيجتها أن المرحلة الأولى كانت (اللاهوتية) أو الدينية، ثم الميتافيزيقية (الفكر المجرد). ثم المرحلة الوضعية، حيث يسود العلم ويصبح هو المفسر الجوهرى لكل ما فى الكون، وإذا كانت كل مرحلة سابقة تعدّ مجرد ماضٍ بالنسبة للتالية، أو فى إطار التراث، إلا أن القطع بين المراحل لم يكن دائماً فى كل الظروف والأحوال جذريا، بل إن المستفيدين من المراحل السابقة عادة ما يتحصنون بكل ما أوتوا من قدرة على الإقناع وما يملكون من أسلحة حتى لا تخلو الساحة منهم وعندما وصلنا إلى المرحلة الوضعية فإننا نجد أرباب اللاهوت والميتافيزيقا لا يتوقفون عن تعويق العلم الجديد، والوقوف ضد مكتشفاته، ومكتسباته، وفى بعض الأحيان يضطرون إلى اللجوء إلى عملية توفيقية – ويكون ذلك اضطراراً – يقوم بها بعض المنتمين إلى مراحل سابقة (خاصة مرحلة اللاهوت). ومن هنا كانت "محاولة التوفيق بين المعتقدات الدينية الموروثة والآراء والمعارف العلمية التى توصل إليها الإنسان. ويتضمن هذا الحل بعض تنازلات يقوم بها الدين لصالح العلم شرط الحفاظ على أسسه ومعتقداته الجوهرية وعدم المساس بها. وهنا يجب الإشارة إلى ظاهرة عامة تزدهر كلما وقع فى تاريخ الفكر الإنسانى صدام بين نظامين فكريين مختلفين فى تصويرهما للواقع والكون والإنسان، وهى ظاهرة الفكر التوفيقى الذى يحاول جهده للملاءمة بين الأنظمة المتنافية والأفكار المتناقضة، ولا يتم هذا التوفيق إلا بعد تحوير وتشويه الموضوعات التى يحاول التوفيق بينها"[٥٥].

إنّ مشكلة عملية التوفيق هذه، يقوم بها غالبا أناس قد أتيحت لهم بعض المعارف العلمية، والتى يعملون – بعد تحريفها وتشويهها ولوى عنقها – إلى التوفيق بينها وبين بعض الأفكار الدينية – بعد تأويلها حتى تتلاءم مع هذه الأفكار. والهدف من ذلك هو الاحتفاظ بكلمة رجل الدين لتكون هى الفيصل والنهاية فى كل حوار.

إن المعضلة الأساسية تكمن فى أن رجل الدين يحاول أن يفرض رأيه – معتمداً على ما يحمله الإنسان العادى من مشاعر تجاه الدين. جاعلا نفسه – أى رجل الدين – والدين كلاً واحداً، وبالتالى يكون الخلاف معه هو خلاف – لا مع رأيه هو بل – مع الدين. ويكون فى ذلك متعللاً بالقيم والتقاليد متناسيا أن القيم نسبية ومتغيرة، وأن القيم دينية أو جمالية، أو أخلاقية ... إلخ إنما هى انعكاس لأوضاعٍ اجتماعية واقتصادية، وإن أبسط دراسة تاريخية تؤكد هذا. ولكنه يستند إلى بعض الاشتقاقات اللغوية لمعنى (القيم)، ويعمد جاهداً إلى مخاطبة الغوغاء – لا المثقفين – وبالتالى يمكن تمرير الخلط فى الفهم والتعبير.

والجدير بالذكر أن كثيرين ممن يتصدّون لعملية التلفيق بين القيم، ومحاولة جعل القيم الدينية أو الأخلاقية مسيطرة هم إما من أصحاب السلطة الذين يجدون فى ذلك تأمينا وحماية لسلطتهم، وقهراً لأعدائهم (المستنيرين)، أو من رجال الدين الذين يدافعون عن مواقعهم ومكاسبهم التى لو وصل الفهم الصحيح لأذهان الناس، كانوا أول من سينتقلون إلى ذمة التاريخ. أو الجهلاء الذين يتطوعون بالإدلاء بآرائهم فى كل شىء، مغازلة لمشاعر الغوغاء، وجلبًا للشهرة، والحظوة لدى أصحاب السلطان.

لقد مرّت القيم الدينية والقيم الجمالية بمراحل تطور عبر التاريخ، وكانت العلاقة بينهما علاقة ترابط أحيانا وسيطرة وتسلط من القيم الدينية، ومحاولة الإفلات أو الخروج من إسار السيطرة بطرق شتى من رجال الفن فى نفس الوقت الذى كان رجال الدين يعملون على إحكام سيطرتهم عليهم، ثم كانت القطيعة فى النهاية مع التقدم، وارتقاء الوعى الإنسانى جماليا، وإن لم يخْل الأمر من محاولة للتوفيق – خاصة عندما كان يشتد الصراع، وتصل المواجهة إلى طريق مسدود.

الفنان والقديس

يقول كانط: "يتميز الفن عن الطبيعة كما يتميز العمل من الفعل، وناتج الفن من حيث هو عمل (Work) Opus يتميز عن ناتج الطبيعة من حيث هو فاعلية (operation) effectus والفن هو ناتج الحرية عبر الإرادة التي تضع العقل أساسا لها"[٥٦].

الفن! هو ثمرة الحرية، ولا يمكن أن يصدر إلا عن إرادة حرة. والفنان المبدع هو كائن يكره القيود، وهو في إبداعه يقوم بعملية خلق. إنه أي "الفنان" المبدع هو ذلك الإنسان الذي يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر. فكما أن الله يحقق أفكاره خارجه، وحيث أنه أبدع الكلمة، وما زال يخرج عن طريقها فيضًا زائدا لا حدود له من الحب والسعادة، فإن هناك كائنات أخرى كالفنان يخرج من أفكاره ومن الأشياء حُباً يتحدّد في العمل الفنّي. وطبيعي أن يختلف الفنان عن الله، في أن الأول لا يبدع شيئا من العدم، ولكنه يتفق معه في أن إبداعه الطليق لا يعرف ضرورة لهدف معين أو لوسائل معينة"[٥٧]. وقد رأى "أرسطو" أن هناك مفهوما واضحاً وجلياً، وعميقاً، وهو أن الله أو الطبيعة أو أنا متشابهين تماما God or Nature Or I just a like، فجميعنا فنانون Artists فعندما أصوغ قصيدة A Poem، فإن الله أو الطبيعة يصوغانها، تماما مثلما عندما يخلق الله أو تنجز الطبيعة شجرة In Making A tree، فإن هذا يتم من خلال فاعلين متباينين، من خلالي، وليس من خلال الريح والشمس والمطر على وجه العموم[٥٨]. كما أكد أيضا أن الفنان منتج وصانع. وكان في رأيه هذا يشبّه بالله والطبيعة.

وقد قال "جاك ماريتان"[٥٩] "Jaque Maritan" في مسئولية الفنان – الفصل الأول: فالمجال المعنوي الأخلاقي كلّه معلّق هكذا بحبٍّ هو حب الله، باعتباره قاعدة عليا للحياة الإنسانية، وهي قاعدة في نظر المعطيات المسيحية تخصّ حب الله الذي يحبنا أيضا حبا سبق حبنا له. ويعمل على إشراكنا في حياته هو. لا

شيء من هذا نجده في الفن لأن الشعر يا إلهي هو أنت. كما يقول "كوكتو" صائحا في نهاية (أورفيه) لكن هذا خطأ. "إذ أن الأصح هو أن الله هو أول شاعر، والشعر يتلقى منه قيمته الكبرى"[٦٠].

إن القول بأن الشعر هو الله – على حد تعبير فيلسوف التومائية الجديدة – "جاك مارتيان" – أو أن الله هو أول شاعر وفقا لـ "كوكتو". إنما هو محاولة تجعل الشاعر يتلقى شعره من الله، ولا يكون مبدعاً شبيها بالله كما جاء في رأى "برتيلمي" أو صانعاً كالطبيعة والله كما رأى "أرسطو" – وإن كان رأى "أرسطو" في أن الفنان "صانع" إنما يخرجه من دائرة الإبداع بالمعنى المعاصر لأنه كان يرى أن الطبيب والمهندس، وغيرهما من الصناع، وذلك استنادا إلى المعنى اللغوى لكلمة فنان في العصر اليوناني – ولكن ربما تكون الحقيقة غير ذلك، فحتى أولئك الذين يربطون بين الفنان والله – مثل "برتيلمي" – يرون أن "الذى يحبه الفنان – تبعا لأنه فنان – الذى يحبه فوق كل شيء هو الجمال الذى يهدف من خلاله إلى توليد عمل فني ما، لا الله بصفته قاعدة عليا للحياة الإنسانية أو بصفته حبا قائماً دائماً ينشر البّر بيننا. وإذا كان الفنان يحبه فوق كل شيء فهو يفعل ذلك بصفته إنساناً، لا بصفته فنانا"[٦١].

إن الأساس الذى يرتكز عليه الفنان في عمله هو الجمال، إنه يعمل جاهداً من أجل الفعل الاستاطيقي، أما تدينه أو عدم تدينه فهذا لا يعود إلى كونه فناناً، بل إلى كونه إنسانًا، وحبّه لله إنما يأتي نتيجة لكونه إنسان. إن الفنان ليس هو الإنسان الخيّر، إنه من الصعب أن يكون قديسًا أو صوفيًا وفي نفس الوقت فنانا، بل إنه في الغالب لا يستطيع أن يعيش حياة هادئة كغيره من الناس.

· إن الفنان يصل في تقدير الإنسان المعاصر إلى درجة الإله، والإنسان الأعلى الذى يسمو على البشر جميعًا، ويمكن القول أحيانا بأن الفنانين هم أنصاف آلهة. "وإن تأليه الفن هو تأليه للفنان. لقد كان "رامبو" يصيح قائلا: "بودلير" الإله"[٦٢]. وغالبا ما لا يتوافر الإيمان الديني لدى الفنانين . والمصور الذى لا يصور إلا ليرضى الله لن يصبح أحسن المصوّرين، ذلك أن متطلبات الفن غير متطلبات التديّن. وقد

كان "فرانسوا مورياك" يتأوه قائلا: "ولابد أن تكون قديساً. لكنك في هذه الحالة لن تكتب قصصا"[٦٣].

إن الفنان مبدع، وساحر، وهو – في إبداعه – يحاول إرضاء حاسته الجمالية، والفن بالنسبة له هو الإله، ولذا فإنه من الصعوبة بمكان أن يخدم الفنان سيدين يتطلبان على حد تعبير "برتيلمي". منه حبا متساويا. ويطالبانه بكل حقوقهما. والفن أحد هذين السيدين[٦٤]. – بل هو السيد المسيطر حقيقة على الفنان. وقد يصبح – في رأيه – الفنان صوفيا وقديساً، ولكنه صوفي وقديس قد يخطئ في اختيار الإله الذي يبحث عنه[٦٥].

إن الفنان يقوم بعملية إبداعية تتناقض كثيرًا مع الطاعة والامتثال للأوامر والتقاليد المرعية، وكونه مبدعا يعني أنه يقف في مواجهة التقاليد، وضد السائد والمألوف. إنه يبذل كل جهده من أجل الوصول إلى أقصى درجات الابتكار، ولذا فإنه يصطدم بالثبات والاستقرار والطمأنينة. ويكون من المستحيل أن يصبح قديساً أو صوفيا فهو مبدع، جاء لكي يقوم بفعل جديد، لا ليكون مجرد إنسان يؤدي الوظيفة المنوطة به من قبل المجتمع، أو داعية لأفكار تأتي من بطون التاريخ أو الكتب الصفراء. إن الفنان يصبو إلى الكمال الفني، لا كما له كشخص ينافس رجل الأخلاق أو رجل الدين، من وجهة النظر التقليدية، إنه يصل إلى مراميه عبر فعله الإيجابي الذي يحرك الساكن، ويهز الثابت، ويغير ما هو قائم.

"إن ما يلزم الفنان من ثبات عزيمته واكتمال عقل وروح وشجاعة وجرأة هدفها جميعا أن يدافع عن نقاء موهبته ضد الآخرين، وضد نفسه، ولينقذ هذا النقاء من أي شيء قد يصيبه. كل ما يلزمه ويحاول فعله في هذا يضيع من أجل حياته هو كإنسان، وعموما لن يتبقى له شيء يذكر من هذا كله مما يكفي ليجعل من نفسه (رجل خير) أمينا حكيما. وعلى العكس من ذلك هناك أناس على جانب كبير من الخلق الحسن، لكنهم لن يكونوا في مجال الفن.–ويعلمون هذا – إلا غشاشين ......[٦٦].

إن كثيرًا من الفنانين لا يمكن أن تتّسق حياتهم مع الواقع، ولذا فهم يتعرضون للأزمات، ويعيشون حياة مضطربة، وذلك لأن حياة الإبداع تجعل الفنان يهمل كل شيء يتصل به شخصيا، مأكله ومشربه وهندامه، والتقاليد والأعراف السائدة في عصره. ولطالما تعرض الفنانون لأزمات عنيفة، ولسخرية من الناس العاديين الذين لم يكونوا يقدّرون الفن حق قدره. بل كانت أحكامهم تقوم على أساس ما هو مألوف، ودارج، وهو ما يتمرد عليه الفنان الذى يعيش دائما فى فوران انفعالى، باحثا عن الجمال لا عن الراحة والطمأنينة.

إن هذا هو الذى جعل الفنان فى مواجهة رجل الدين، وقد كان على "الفنانين" الرواد فى العصور الوسطى وعصر النهضة أن يخوضوا صراعا عنيفا من أجل استقلالية إبداعهم عن التسلط الكنسى والدوجمائية اللاّهوتية. وعلى سبيل المثال خاض الفنان الأسبانى المعروف (أيل جريكو) صراعاً مريراً مع السلطات الكهنوتية ممثلة بمحاكم التفتيش الشهيرة آنذاك. وقد تعرض هذا الفنان الكبير إثر كل لوحة رسمها - تقريبا - إلى المحاكمة بتهمة الهرطقة والتجديف. وحوكم استنادًا لنصوص الكنيسة وقوانينها المتزمتة[٦٧].

وكان الموقف من الفنان فى أحيان كثيرة يأتى من الربط بينه وبين الشيطان، واعتبار الفن عملا شيطانيًا - ولقد رأى "ليون بلوى" أن "الفن يولد تحت جلد الثعبان، وكان لابد للعصور الوسطى أن تأتى بمطرقة من حديد لتخرجه، وليكون فى خدمة الله"[٦٨]. كما رأى "بودلير" أن الفن الحديث يميل إلى أن يكون شيطانيا، وقد كرر "أندريه جيد" هذا القول البودليرى: "ما من عمل إلا وعاون فيه الشيطان". كما قيل بأن "إبليس" وعد الفنانين بأن يكونوا آلهة، وهذا ما جعل البعض يظن الفنّ اختراعا إبليسيا[٦٩]. والأكثر من ذلك لقد كان الفن - فى العصور القديمة - عند الإغريق، والفنان، يعانيان أيضا من المواقف المضادة لهما من قبل الفلاسفة ورجال الدولة. وكان ذلك تعبيرًا عما هو سائد فى ذلك العصر. فعندما "وبخ" فيليب المقدونى" ابنه الإسكندر قائلا: "ألا تخجل من براعتك هذه فى اللعب بالأوتار؟" كان فى الواقع يعبر عن فلسفة الموسيقى التى حاول "أرسطو" بوصفه أستاذا

للإسكندر فى صباه أن يبثها فى نفس تلميذه. وقد روى "بلوتارك" هذه القصة مشيرا إلى أن "أنتيسثينيس Antisthenes الكلبى الذى قال: "......عندما سمع عن أن إسمنياس Ismenies عازف بارع على المزمار، قال: ولكنه إنسان (حقير)، وإلا لما كان عازفاً بارعاً إلى هذا الحد[٣٠].

إن هذا الموقف من الفنان إنما كان يعكس ما كان يدور فى المجتمع اليونانى، وهو على نحو أدق يعكس الرؤيا الأخلاقية المتزمتة لدى "الكلبيين" فى اتّساقها مع احتقار العمل اليدوى لدى اليونانيين.

والجدير بالذكر أن الكثير من الفنانين يجدون أنفسهم غير متوائمين مع العمل المنظم فى الوظائف الإدارية، وكذلك فى الانتظام الدقيق للطقوس الدينية، وممارسة العبادات. فالفنان يكرس حياته كلها لفنه، ويدير ظهره للمظاهر السطحية للحياة، ويبتعد كثيرا عن الوقوع فى براثن الحياة العادية بما فيها من ملل، وفراغ واتساق كاذب. إنه يرض بالفقر، وسوء فهم الناس له، ويجنح كثيرا إلى العزلة، وقد يصفه المتوائمون مع الواقع بالجنون، وعدم رجاحة العقل، ولكنه يسمو على هذه الحياة المألوفة ليقدم فناً ممتعاً وجميلاً، وصادماً ومقلقا فى نفس الوقت.

إن فجوة كبيرة بين الفن والدين لا يمكن عبورها بسهولة، وقد يبدو فى أحيان كثيرة أن هناك تقارباً بين المجالين، إلا أن الحقيقة - خاصة فى العصر الحديث - تؤكد على وجود تعارض بينهما، ومسافة لا يمكن عبورها. فإذا كان "الشاعر يتّجه نحو الكلام، فإن الصوفى يميل إلى السكون. وقد رأينا أن التضارب القائم لدى الفنان يرجع إلى أن الرؤية تنتظم لصالح العمل الفنى، والانطباع العاطفى يميل إلى صالح التعبير ... لا تقل إن هناك أعمالاً فنية قام بها متصوفون ... فهؤلاء فى الواقع لم يقوموا بهذه الأعمال أحيانا إلا سداً لحاجة الكلام أو الكتابة. ومع هذا فلا يمكن أصلا مقارنة حالتهم هذه بحالة الشعراء، فالشاعر، هدفه الارتفاع بنا إلى الحالة الشعرية، وهذا ما يرمى إليه التحويل السحرى للألفاظ، ذلك التحويل الذى ينقل به شيئا من تجربته هو لتذهب به من نفسه العميقة إلى نفوسنا. أما (المتصوف) فهو غير مكلّف بالارتفاع بنا إلى الحالة الصوفية، تلك الحالة التى تفترض

تدخلاً طليقا مطلقاً، لا اصل له من قبل الله. والتجربة الصوفية – على عكس التجربة الشعرية – غير قابلة للانتقال، الصوفيون لا يملكون القدرة أو الوسيلة التي تعاونهم في نقل السر إلينا"[٧١].

إن الفنان كائن حر، وإبداعه يكون تعبيرا عن هذه الحرية أو شوقا اليها. وهو عندما يصوغ عمله الفنّي من موسيقى أو شعر أو تصوير ... الخ. إنما ينطلق من ذاته، محاولاً الاتصال بذواتنا نحن (الذين يتذوقون الفن)، ولذا فهو يبنى حورا بينا وبينه. في حين أن الصوفي غير مكلف بنقلنا إلى حالته، كما أنه لا يملك القدرة على ذلك، ولا يملك الحرية في إبداع الوسائل التي تمكنه من الاتصال. وعلى هذا فالشاعر الحق يختلف عن الصوفيّ، وأى تشابه بينهما إنما يكون فيما هو عام وسطحي، وليس فيما هو جوهرى ورئيسي.

إن الشاعر لا يقدم الحياة كما هي، كما أنه لا ينعزل عنها إلى ملكوت الربّ، وهو ناقد للحياة مع أنه يعيشها. والشعر لا يتساءل فقط "عن النظم الإنسانية وحدها، بل يضع أيضا الطبيعة والحياة والله موضع تساؤل"[٧٢]. فعند كل من "شكسبير" و"دانتي"نجد أن السؤال لماذا؟ الذى وجّهه الشاعر إلى النظم الدينية والسياسية في عصره..."[٧٣].

في روما، قبل تحول الدولة الرومانية إلى المسيحية، كان الفنانون يعملون لدى الأغنياء والأشراف، وكان هؤلاء يأبون أن يخصصوا شيئا من أعمالهم لطوائف المسيحيين الفقيرة. فحتى في الحالات التي لم يكونوا نفورين من الأفكار المسيحية، وكانوا على استعداد للعمل بأجر بسيط أو بلا أجر، ظلّوا كارهين للعمل من أجل المسيحيين الذين اشترطوا عليهم أن يكفّوا عن تصوير الآلهة الوثنيين، وهو شرط ما كان ليقبله فنان يتمتع بأى قسط من الشهرة والمكانة"[٧٤]. فقد كان الفنان الحقيقي غير مستعد للتضحية بموهبته، من أجل الحصول على المال، أو القيام بما لا يتلاءم مع كونه مبدعاً من أجل إرضاء المتدينين، وغالبا ما كان يقوم بمثل هذه الأعمال صناع أو فنانون مغمورون، وذلك قبل أن تصبح الدولة الرومانية مسيحية وتفرض سلطتها على الفنانين، الأمر الذى اضطر معه البعض إلى الإذعان، والبعض

الآخر إلى التمرد، أو محاولة الالتفاف على المشكلة والقيام بنوع من المصالحة القسريّة بين الفن والدين.

إن المشكلة في العلاقة بين الفنان، والقديس تكمن في أن "الحكمة التي يتبعها القديسون هي فقدان الروح لاستعادتها بعد ذلك بمعنى أنهم يقبلون بأن يضحوا بأكبر قدر من التضحية من أجل الله، لأن تضحيتهم هذه تمكنهم من تنقية أنفسهم وإضفاء الرزانة والكرم والعزوف حتى يقتربوا بأكبر قدر ممكن من صفات الله هكذا يتزايد كيانهم بما يقللّه ظاهراً. أما الفن فهو لا يفعل شيئا من هذا من أجل الفنان، لأن المبدع يفقد روحه فيما يبدع، ولكنه لا يستعيدها إلا في حالات مستثناة. والمادة التي سالت منه لا تُعاد إليه، وبذلك فلن يعمل عمله الفني على رفع صفاته... بل ربما يكون ذلك العمل الفني سببًا في الحطّ منها، أو على الأقل في جعلها سهلة الكسر أو سهلة العطب، حيث أنه يقع فريسة لأصوات متضاربة وكثيرة جداً لا تمكنه من أن يتصف بالبساطة، أو على الأقل بالسذاجة التي يتطلبها الاشتراك الكامل في فعل الخير"[٢٥].

إن الفنان يختلف عن القديس الذي يعمل من أجل الوصول إلى هدف، هو رضاء الله عنه، ودخوله الجنة في العالم الآخر، ولذا فإنه – أي القديس – يكون في ذهنه دائما الفائدة التي سوف تعود إليه، وإذا كان هذا القديس زاهدًا، أو صوفيا، فإنه في هذه الحالة يصل إلى تنقية النفس، والوصول إلى حالة. يكون فيها –وفقا لما يعتقده – أكثر اقترابا من الله... أما الفنان فإنه يمارس الفن كغاية في ذاته، ويرى أن الجمال منزّه عن الغرض، وهو لذلك لا يضيف إلى نفسه شيئا، بل يقدم للآخرين ما عنده، وهو في عمله بالفن يكون بعيداً عن السذاجة التي تجعله أخلاقيا – في حدود الفهم السائد – وبسيطا بساطة الإنسان العادي، أو القديس.

إن صفة الفن تطرد صفة القدسية والعكس صحيح. وقد قال "فاجنر" : "لو لم تكن هذه الموهبة العجيبة، وتلك القدرة القوية على الإبداع موجودة عندي، لأمكنني أن أتبع المعرفة الواضحة، ودمعة قلبي ... ولا أصبحت قديساً". ولقد قال "ليون بلوى" :"لقد أصبحت أديبا، ولم أفعل ما كان الله يريد بي، هذا أمر أكيد ...

ولقد كان بالإمكان أن أصبح قديسا"... وقد كان "جاك ريفيير" يقول : "يا إلهي ابعد عني إغراء القدسية من أجلي، وما كان هذا عملي". والواقع أن عمله كان ينحصر في الكتابة. وإن هنا الدعاء الغريب يبين على الأقل أن الله أغراء بمناهضة الفن. كما أن الفن إغراء ضد الله. وبناء على ذلك إذا اصبح الإنسان قديساً، فما أبعده أن يكون أديبا[٧٦].

ومع هذا التعارض الحادّ بين الفنان والقديس (أو الصوفيّ)، وكون العمل في مجال الإبداع الفني يعني طرد القدسية من حياة الفنان لأنه (أي الفنان) لا يمكن أن يخلص للفن والدين معاً، وأن الأدب أو الكتابة كلاهما كعملية إبداعية تتعارض مع الامتثال والخضوع لقوة أخرى غير قوة الإبداع. ومع هذا التعارض بين مجالي الدين والفن، فإن هناك من المفكرين والفنانين من حاول الربط بين الظاهرتين، وجعل الفنان بمثابة القديس. بل إن الشعوب القديمة لم تكن أحيانا تقيم خطا فاصلا بين الأنبياء والشعراء وقد رأى "أفلاطون"[٧٧] بأنه ما من إنسان بقادر على قرض شعر جميل إن لم يكن الله قد أمسك به. وقد رأى "بيرتلمي"[٧٨] أن الوحي الفني لا يزيد في شيء عن السلب أو الذهول الصوفي، رغم كل الآراء التي تعارض الربط بين الفن والدين.

دين الفن

إن الفن الذى وجدنا أنه يقف على طرف نقيض من القداسة، ويبعد كثيراً عن عالم الدين يرى عدد من المفكرين والفنانين أنه يمتلك رابطة قوية بالدين. إلى درجة أن هناك من الفنانين من تزعجه صفة الحرفي، ويتشرف عند تشبيهه بالمتعبد. وهذا الربط إنما يأتى لا من جعل الفن يذوب فى الدين، بل يأتى من دعاة "دين الفن"، وهو دين من لا دين له. وذلك لأن فى وسع الفن أن يحلّ محل وظيفة قديمة اختلط هو بجوهرها – على حد قول "جويو"[79]. ويتساءل "بيرتلمى"[80] ماذا يكون "دين الفن" إلا أنه كذلك دين الإنسان؟ الواقع أن الفن يدخل بنا فى عالم الإبداع الفنى الذى يحلّ محل الواقع التافه اللا إنسانى، والحركة التى يبديها الفنان المبدع. حركة رجل ثائر ينافس العالم ويضع فى وجه هذا العالم عالما آخر. ويظهر المتحف بذلك فى نهاية الأمر بمثابة معبد للإنسان، يحلّ فيه الوجود الضرورى (للإنسان) محل الوجود الضرورى (للمطلق).

إن الفنان فى إبداعه يقدم كشفا جديداً، وهو بذلك يحدث ثورة أو انقلابا فى الرؤية والتفكير، ونظم التذوق، والنشاط الفنى يبين قدْرة الإنسان على مواجهة الطبيعة والواقع وقهر القدر. فالفن مضاد للقدر، ولذا فإنه إذا احتل مكان الدين، فلأنه بمثابة خلاص للإنسان، وتحرير له من العبودية، وتمتّعه بالحرية الحقيقة.

لقد كان الفن فى السابق مجبرا على الخضوع لرجال الدين، والعمل فى خدمة سلطات ثيو قراطية، وكان تأثير ذلك على الفن سلبيا، لكن الآن لم يعد الفن يعبر عن إيمان أو اعتقاد دينى، أو يرتبط بما – تدعى – حقائق عليا. فقد أصبح مستقلا، وصار بلغه العصور السابقة– دينا، والمتحف صار بديلا للمعبد. إنه دين إنسان لم يعد يؤمن بالعقائد التى سيطرت على مشاعر البشر قرونا .. وقد صارت متعة الفن اسمى من كل متعة، واصبح الإنسان فى المتحف، أو قاعة الموسيقى أكثر خشوعًا.

وأعمق تأملا. فقد ارتفع به الوعى الجمالى إلى ما هو أهم من الماضى والتقاليد والمألوف.

وإذا كان ارتباط الفن بالدين فى الماضى يجعل البعض يربط بين الدين والفن، (المقدس) – الفني – فإن الأديان التى كانت تلهم الفنانين فنهم المقدس قديما قد ماتت. "فلِم إذنْ يطالب غير المؤمنين اليوم الكاتدرائية أو المعبد أو الهرم" بشىء؟ وما وجه التقارب بين الفن الحديث والفنون التى نعيد إحياءها... بم يطالبون؟ إن مطلبهم ينحسر فى الأسلوب، ولا شىء غير الأسلوب. لقد اختفت الآلهة، ولم يبق غير آثار مبنية وتماثيل. ولا شك أن تمثال المسيح المصلوب بالأسلوب القوطى لا ينحصر فى أنه شىء جميل فحسب، بل كذلك تمثال للمسيح المصلوب تنبعث منه أشعة (ضوء المسيح). مع ذلك لا يفرض نفسه على الجميع – مسيحيين كانوا أو غير مسيحيين، إلا بفضل صفاته التشكيلية. أما الإيمان الذى يتمثل فيه، فإن مثله مثل أى إيمان من حيث هو مدين لنفسه بالأعمال الفنية التى يتمثل فيها. وهكذا فإن القيمة العليا التى لم نعد نعترف بها لأى مذهب كان، تتحطم على صخرة قيم عديدة، وسط حادث الغرق الذى أصاب الأديان والحضارات ... إنها هى الأعمال الفنية نفسها"[٨١].

إن الأعمال الفنية الكبرى، وإن كانت قد ارتبطت بأمور نفعية ودينية عند تنفيذها، سواء كانت معابد أو أهرام، أو تماثيل أو جداريات، وذلك لتخليد ذكرى أو تحقيق فعل مرتبط بالدين، فإنها اليوم تبدو لنا أعمالاً فنية وحسب، لأن الغرض الذى أقيمت من اجله صار بالنسبة لنا غير ذى بال، بل وأحيانا قد يثير السخرية. ولذا فإن محاولة تقليد هذه الآثار هى ضرب من العبث لأن متطلبات العصر تختلف، والوعى الجمالى تبدل. وقد تبهرنا هذه الآثار لأنها من أعمال الماضى لا بما تبثه فينا من إيمان – ولكن بما تحمله من صفات تشكيلية، وقدرة تقنية. وصحوة فى مواجهة الزمن وعوامل التعرية – من الناحية العلمية والفنية.

وإذا كان الفنانون يتحدثون أحيانا عن الدين، فإن الواضح أن فهمهم لكلمة (دين) لا تعبر أبدا عما يراه فى الكلمة من معنى رجال الدين – أى دين إنها

تحمل معنى غامضا لدرجة انه يخلق ما يمكن أن نسميه سوء الفهم. "فالدين عند "رودان" مثلا معناه الشعور بالمجهول، وكل ما لم يفسر تفسيرًا واضحا، وكل ما لا يقبل التفسير. وتبعا "لراموز" يصبح كل ما هو شعرى دينيا فى إجماله، ويصدق هذا على كل شىء.. الكائنات والأشياء أشدها تواضعا واشدها علوا، لأن القدسية موجودة فى كل مكان، ولا توجد فى أى مكان. "ها نحن هنا بعيدون عن الله. أو عن الآلهة عن كل مذهب وعقيدة، أو طقوس. وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من كلمة دين"[٨٢]. وهكذا بقيت الكلمة واختلف المحتوى. فالدين هنا أصبح يحمل معنى غير ذلك الذى نجده فى الكتب المقدسة أو فى الديانات القديمة. والفن الحديث قد ورث عن الفنون القديمة الأسلوب الذى قام بتطويره، وتجاوز عن المعانى أو التعاليم التى كانت تظهر على هامش الفن القديم أو فى متنه. لقد صار الإنسان "إنساناً أعلى يجمع بين الصفتين الإلهية والإنسانية، ووصل إلى القدسية. لكنها قدسية هو سيدها ما دام هو الذى ابرزها. إنه يسجد أمام اللوحة. لكن سجوده هذا خضوع لا يدل على أنه عبد، حيث أنه هو مبدع اللوحة. هذه نتيجة طبيعية للإنسانية الملحدة: إنها تنكر المطلق وتقيم نفسها بصفتها مطلقا. إنها تتخلص من الآلهة وتجعل من نفسها إلها"[٨٣]. وهكذا ينفصل الفن عن الدين ليصبح دينا. وهذه هى معضلة الفن، وتطوره، خاصة لدى أولئك الذين يقفون فى منتصف الطريق.

"إن موضوع ديانة الجمال تكتنفه دائما هذه الفكرة، وهى أنّ الفن بذاته دينى، أو هو "ديانة" وليس أدلّ على ذلك من مطارحات "مايكل أنجلو" مع الماركيزة "فيتوريا كولونا" التى كانت صديقته الوحيدة. نسمع "مايكل أنجلو"يقول: "إن فن التصوير الجيد، لهو شىء نبيل ومقدس بحد ذاته ... وهو نسخة لكمالات الله "فتجيبه "فيتوريا "متحدثة عن "التأملات الروحية التى يبعثها فن التصوير، المقدس فى النفس"[٨٤].

لقد كانت ديانة الفن هى محاولة فن النهضة الخروج من إسار الكنيسة، ولذا حاول الفنانون طرح الفن كدين – ارتكازا على الأفلاطونية الجديدة – وذلك بعد

أن تأسّست في (فلورنسا) الأكاديمية الأفلاطونية التي كان "مارسيل فيسان"[85] من أهم نشطائها، إذْ ظهرت نزعة التدين للجمال وكأنها خاضعة إلى حد ما لمناخ الأفلاطونية الجديدة، أكثر مما هي مستوحاة من "أفلاطون" مباشرة.

وقد نتج عن هذه النزعة أن أصبحت الفنون حرة، وصار الفنان شيئا فشيئا سيدًا كبيراً، وجرت محاولة جعل فن (التصوير) غير العمل اليدوي. ودخلت النزعة الفردية إلى الفن. فعِوضًا عن أن يعتبر الفنان نفسه خادماً لمثل أعلى جماعي. ولاثر يتخطى إطاره الشخصي، وأمام حرية واستقلال (نزواته البطولية)، شرع يطالب الأثر الفني بالتعبير عن رسالة شخصية خاصة بالفنان. ومن هنا نجم نوع من الموقف اللاّ اجتماعي بالنسبة للفنان[86].

وهكذا بدأ العصر الحديث بمحاولة وضع "ديانة الفن" مكان ربط الفن بالدين، ووصل في النهاية إلى التعارض بين كل من المجالين أو القيمتين الجمالية، والدينية، وإن كان "أندريه مالرو". قد أعاد فكرة ديانة الفن مرة أخرى في الفكر الجمالي المعاصر. وربما يكون ذلك ناتجا عن كونه كان مبهوراً بالفن اليوناني، وفنون عصر النهضة، بالإضافة إلى تداخل تأملاته الباطنية مع آرائه الفكرية. فقد رأى أنه إذا كان "ثمة دين ما، فإن ما من دين غير دين الفن، وبالتالي ما من دين غير دين الإنسان. وهكذا فإنه يؤكد أن الفن الحديث ليس ديناً، بل إنه إيمان، وما هو بالمطلق، بل هو ما يتلو المطلق"[84].

الفن والدين

قد كانت ولا تزال العلاقة بين الفن والدين علاقة شائكة، فرغم أن آراء العديد من المفكرين تؤكد على الصلة الوثيقة بينهما فإن هناك من يؤسس موقفه منها على أساس القطيعة بين المجالين.

والجدير بالذكر أن العلاقة ين الفن والدين قد مرّت بمراحل مختلفة عبر التاريخ، وقد حدد طبيعة هذه العلاقة الوعي الجمالي، الذى هو بالضرورة وثيق الصلة بالوعى الاجتماعى وعلاقات الإنتاج، وكل ما يدور بالمجتمع.

وقد كان الفن مشدوداً بخيوط شتى إلى العقيدة الدينية والتصورات الأسطورية ومسخراً لخدمة هذه العقيدة أو تلك، على مدى عصور كاملة من تاريخ الفن. هكذا كان فن الشرق القديم، والعالم القديم والعصور الوسطى[٨٨]. ولكن مع تقدم الإنسان، استطاع الفن أن يستقل عن الدين، وعن الأخلاق، والسلطة السياسية.

وإذا كانت جميع أنواع الأيديولوجيا، ما عدا الفن، تتخصص من جهة مضمونها بتوكيد جوانب معينة من العلاقات الاجتماعية، ونفى جوانب أخرى فكريا، وتجرّد الخصائص العامة لجوانب الحياة التى تتعرفها عن تجلياتها الفردية، وتعبر عن محتواها فى منظومات من المفاهيم ... فإن منتجات الفن تمثل كشفا وتجسيدا لهذا المغزى العام الذى ينطوى عليه الوعى الأيديولوجى للخصائص التى تتسم بها حياة الناس الاجتماعية والطبيعية المرتبطة بها، مع ما يحتويه هذا الوعى من تقويم انفعالى للخصائص المذكورة. ففى الأعمال الفنية يكف مثل هذا الوعى عن كونه ملك شخص واحد، ويغدو ملك المجتمع كله[٨٩].

إذا كان الفن يمثل نمطا معينا من الإبداع يختلف عن الفكر الفلسفى والعلم، وإذا كانت صلته وثيقة بالحياة الإنسانية، مع إمكانية ارتباطه بالمشاعر والاتّصال بالناس بسهولة – خاصة فى العصور القديمة والوسطى– وهو ما أدّى إلى جعله وسيلة لغايات أخرى مثل الدعاية السياسية، أو الدينية والأخلاقية، وإذا كان

الفن – من وجهة نظرنا، ووجهة نظر الإنسان المعاصر – يعتبر مبتعداً عن مجاله في ذلك، إلا أنه كان لدى العصور القديمة والعصر الوسيط، ومفكري تلك العصور، ومنظريها مجرّد أداة، خاصةً مع سيطرة الرؤية الدينية والتصورات اللاهوتية.

"لقد ارتاب الفلاسفة فيما يصدر عن لغة الفن من مقولات، يبدو أنها تفصح عن الكثير مما يقبله العقل وترضى به الحواس، رغم أن هذه المقولات لا يمكن إثبات صدقها على نحو ما يتبع عند إقامة الدليل على صحة معادلة، كما لا يمكن إيضاحها وفق مقتضيات المنطق. إن حقيقة الفن سواء الحقيقة الأدبية أو الشاعرية،تبدو إذا ما قُورنت بالحقيقة المنطقية أو بحقيقة معملية غاية في الإبهام والغيبية ولا تثبت للنقد. إلا أن الفلاسفة بصفة مؤكدة وجميع ذوي الحسّ المرهف من رجال ونساء يحسّون أحياناً أن الصدق الذي يصدر عن الفنون أكثر ثباتا واشد انطلاقا من أية لغة رشيدة متزنة تستخدم في أغراض التخاطب العملية ... وربما كانت الفنون هي السبيل الوحيد لقول بعض الأشياء أصلا والإعراب عن بعض مظاهر التجربة"[٩٠].بل إن هذا الارتياب لم يكن من الفلاسفة فحسب، بل ومن رجال الدين أيضا ... وقد عمل الفلاسفة ورجال الدين على الوقوف في وجه الفن في أحيان كثيرة، والاستفادة من قدرة الفن على التغلغل في المشاعر أحيانا أخرى. فنجد "أرسطو" في (السياسة) Poletics يرى أن الشعر يمكن أن يستخدم لتوصيل الوصايا الخلقية للأطفال. وإن كان قد رأى أن بعض صور الشعر Forms of poetry مثل بعض أنواع الفن التشكيلي، تؤثر بشكل خطير على الشباب"[٩١].

وإذا اعتبرنا أن الدين أحد أشكال الأيديولوجيا، وأن الفن وثيق الصلة بها، فإننا "في المراحل المبكرة من التطوّر الاجتماعي نلاحظ أن المعارف الكامنة في الأيديولوجيا كانت هزيلة ووحيدة الجانب، وكان صدق مضمونها نسبيا لا أكثر، وكانت آنذاك وثيقة الارتباط بالأضاليل المنبثقة عن تخلف الإنتاج والعلاقات الاجتماعية. والهام في الأمر هو أن المجتمع لم يكن قد وعى لهذه المعارف بعد بمعناها المعرفي الصميم ولم يخضعها للترتيب العلمي"[٩٢].

وقد أدى ذلك إلى ربط عدد كبير من المفكرين بين الفن والدين، بل لم يكف البعض عن جعل الدين هو سبب ازدهار الفن وكأن الدين تربة غنية مغذية لازدهار الإبداع الفني بل ويؤكد بعضهم على أن السبب في تدهور!!الفنون المعاصرة يعود إلى تضييع المجتمع للدين. وإذا كانت هذه الفكرة ليست جديدة، فهي تعود إلى الرومانتكيين الرجعيين مثل "نوفاليس"، الذى ناضل من أجل التدين الساذج، ضد الروح العقلانية للتنوير. غير أن علاقات الدين بالفن في الواقع ليست كذلك أبدا. في المراحل المبكرة من تطور المجتمع في العصر القديم وجزئيا في القرون الوسطى. ومن الأصح أن نتحدث لا عن علاقة الفن بالدين، وإنما بالأساطير، التي، كما هو معلوم، تعتبر تصورا فنيا ساذجا للطبيعة والتاريخ في وعي الناس[٩٣]. وكذلك بأن الأساطير تعدّ همزة الوصل بين الفن وشتى أنواع الفكر.

وقد رأى "شارل لالو": أنه "إذا لم توجد تجربة دينية وفنية من طبقة تغاير سائر التجارب، تجربة هي بآن واحد خارجية وباطنية، فعلى الأقل يوجد وجدان جمالي ووجدان ديني يمكن أن يتصف كل منهما بصفة الاستقلال الذاتي ولكنهما يتبادلان التأثير والتأثر"[٩٤]. وقد تتحالف الفنون والأديان، بل وتختلط، وذلك يكون في أدنى أشكالها تطورا[٩٥]، أي في المجتمعات البدائية.

وقد كان لارتباط الفن في المجتمعات البدائية بالسحر، وقيامه لدى الشعوب البدائية بوظيفة مقدسة. إذْ ظلّ هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات، لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا. غير أن المصادر السيكولوجية والاجتماعية متباينة، وأكثر عددًا مما نتصور. والآن قد حصل الفن على استقلاله، كما استقل العلم عن الدين: والخلط الأساسي بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية لا يسمح بالوصول إلى استنتاج يقول بالتوافق بينهما[٩٦]. وقد كان الارتباط بالسحر مدعاة لأن يتمسك الكثيرون بالرباط بين الفن والدين، على أنه رباط أبدي لا يخضع للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية.

واعتماداً على دراسة المجتمعات البدائية، فإن الشعائر الرئيسية التي جاءت بها (الطوطمية)، كانت فرصاً أساسية لانتشار فنون مختلفة – كما يرى "دور كايم"[٩٧]

فالشعائر السلبية تنشأ عن الفصل القاطع بين المقدس والعادى، الطاهر والدنس. الـ (تابو) و الـ (نوا Noa) لدى البولينزيين، وعن تحريم الاحتكاك بين الأشياء المقدسة ذات الأجناس" المختلفة، والتي يمنع بعضها عن بعض، ويمكننا أن نقرب منها شعائر التكفير، ومن أهمها (الحداد) ومبدؤه التكفير عن تماس دنس أو عن قذارة ممنوعة تنتهك حرمة القداسة. إنها الشكل الأول للمقاومة التى يستخلص منها الخير والشر الأخلاقيان، والجميل والقبيح البديعيان[٩٨].

واختيار "الطوطم" يعتمد على العلاقات الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية. وفي المجتمعات التي تعتمد على الصيد – برا أو بحراً – غالبا ما تكون طواطمهم من عالم الحيوان وذلك لأنه يشكل العنصر الرئيسى بالنسبة لهم فى الوسط الاقتصادى والغذائى، وقد أثر ذلك فى موضوعات الفن البدائى. "وتبلغ أهمية التمثيل الشعائرى درجة تجعلنا نضع المبدأ العام الآتى: إنّ صور الكائن "الطوطم" أكثر قدسية من الطوطم نفسه، والحيوان نفسه يشغل فى الاحتفالات التعبدية منزلة أدنى من منزله تمثيله الشكْلى ذى النجوع الدينى الأعظم من نجوع الطوطم ذاته. فهذه إذن عبادة بدائية يؤلف فن تشكيلى أولي جزءاً منها"[٩٩]. ولكن لو نظرنا إلى هذا النوع من (الفن البدائى) بمنظور معاصر، فإن الأمر يختلف تماما، ذلك أن الدين هو الأساس، وإنما "الطوطم" كرابطة للعشيرة هو الجوهر، أما صورة الحيوان أو أى كائن آخر فإنها لم تكن فى ذهن الإنسان البدائى.

لم يكن الإنسان البدائى قد وصل فى تطوره إلى الدرجة التى تجعله يفرق بين مجالات المعرفة المتباينة، وكذلك بين مجالات الحياة المختلفة. فقد كانت الأمور مختلطة، وكان ذلك نتيجة للعلاقات الاقتصادية البدائية. فبزوال "هذه العلاقات زالتْ وحدة الوعى البدائية التى كانت العماد الذى عليه قام الفن الدينى الفخم، ومع الإصلاح تلبس الدين طابعاً فردياً، فانهارتْ الرموز الفنية الدينية، وانقطع حبلها السُرى الذى يصلها بالسماء، وبحثت عن ارتكاز فى قيمة الوجدان الفردى المبهمة"[١٠٠].

لقد كان المجتمع البدائي يقوم على الأساطير، وكانت هذه الأساطير هي المعين الذي لا ينضب للفن. "فالأساطير كالاعتقاد الشعبي تجد تجسيدها في الفلكلور: في الأساطير الشعبية والحكايات، وفي مؤلفات الفن المسرحي المليئة بالحكمة العميقة والمستقاة من التجربة التاريخية للجماهير الشعبية. والحق، إن الحقيقة في الفن الفولكلوري شديدة التشابك مع الخيال. وهكذا يمكن الكلام في هذه المرحلة لا على تأثير الأساطير على الفن، وإنما على أن للفن أشكالا أسطورية وهو يحدد إلى درجة كبيرة محتوى التصورات الأسطورية"[١٠١]. ولعل هذا هو الذي يجعل دعاة الربط ين الدين والفن، خاصة الذين يقيسون الشاهد على الغائب، أي يستندون إلى الماضي يتكلمون عن علاقة وطيدة بين الفن والدين في العصور البدائية، مع أن التمييز بين الشكلين المتباينين للقيم: الفن (القيم الجمالية)، والدين (القيم الدينية) لم يكن مطروحا في ذلك الوقت. لقد كانت الشعائر الدينية ترتدي حلة عيد فنّي، وكان العيد الفني المحض – كما يلاحظ "دور كايم"[١٠٢] يرتدي في العادة حلة شبه دينية. ذلك أن الفن والدين لم يفعلا سوى استخدام صفات مشتركة في الإنسانية، إمكانات ليست خاصة بإحدى هاتين المؤسستين ولا بالأخرى. الفن يستعير من الدين ما به يبدو فنًا على نحو أعظم، وكذلك الدين فإنه لا يريد أن يعيره إلا ما يضم هذه القوة. وفي هذا يتطوع كلاهما بخداع صاحبه. فالإنسان البدائي كان لا يستطيع أن يفصل بين الرقص وحركات الحصاد. (بل إن الرقص كان بمثابة تمثيل لحصاد، أو أي عمل آخر يقوم به في حياته اليومية). وكذلك كان الغناء ابتهالا، وكان التضرع فنًّا.. إلخ فقد كان المجالان يستخدم كل منهما ما هو مشترك بينهما، وذلك من أجل جذب أكبر عدد من المنْضوين تحت لوائه، لضمان نجاح الشعائر أو الاحتفالات.

لقد ظهر الفن في الحضارات الحديثة مستقلا عن الدين، وكغاية في ذاته، وللمتعة الجمالية فحسب، وهذا لم يكن اختراعا لشيء جديد، وإنما كان تخليصًا للفن من علائقه القديمة التي كانت نتيجة طبيعية للعقل الجمعي، ووحدة الوعي البدائي.

لقد كان التشابه في بعض الأمور هو الذى جعل البعض يدمج الفن والدين معا كأنهما شيء واحد. فقد رأى "أورين أدمان" أن الأشياء الجميلة قد تدعونا في لطف وإيناس، وقد يأمرنا الفن التراجيدى في غطرسة مشوبة بالرعب إلى حد ما للدخول إلى عالم لا قبل لوسائل التخاطب العلمية والعملية بالوقوف على أسراره. في مثل هذه اللحظات تتشابه قوة الفن مع قوة الدين، بل يمكن القول بأنهما يصبحان شيئا واحدا[١٠٣]. هذا إذن هو السبب، التشابه في القوة بين الفن والتراجيديا. بل أكثر من ذلك - في رأيه - إذْ يرى أن هذا هو السبب في "أن الكثير من الطقوس الدينية ما هي إلا معالجة فنية. ونجد أن الطقوس اليونانية القديمة قد تحولت بطريقة لا شعورية إلى دراما يونانية دينية في طابعها وموضوعاتها"[١٠٤].

بل إن "هناك من يرى الأمر على نحو أكثر تفصيلا، إذ كان "الممثلون في بادى الأمر هم أنفسهم من رجال الدين، وكانت الدراما ملحقة بالعبادة، عيداً دينياً، ثم قبلت اختلاط رجال الدين بالعلمانيين، وسرعان ما بقى العلمانيون وحدهم؛ وأخيرا تمايز الممثلون المحترفون عن الجمهور، وعمدت الكنيسة إلى طردهم، وعلى الرغم من ذلك انبثقت مهنتهم على هذا الوجه. أما لغة المسرح فقد كانت أولا لغة الشعائر نفسها (اللاتينية) ثم غدت خليطا من اللاتينية والفرنسية، وأخيرا أمست الفرنسية وحدها. ومن هذه الزوايا الثلاث لم يمح المعنى الدينى عن النوع الأدبى إلا تدريجيا، ولئن حكمت عليه المدينة في نهاية المطاف؛ فإنه مدين لها بأصله" [١٠٥] هكذا إذن نشأ المسرح الفرنسي. ولم يتوقف الأمر عند نشأة الدراما، بل أيضا قيل بأن المعبد كان "بيتا" أول الأمر، بيتا متمايزًا للإله والملك وللكاهن، وهم غالبا شخص واحد ثم أصبح بدوره أنموذجا للقصر، وأنموذجا لكل بناء ذى صفة جمالية. وعلى هذا فإن المعمار الدينى هو الفن الموجه الممتاز"[١٠٦] وقد تطورت الفنون المعمارية المصرية والهندية واليونانية عن طريق المعابد وتزيينها.

وقد رأى "الكسندر اليوت" أن الفن العظيم لم يكن قط مجرد "آلة في خدمة التنظيم الدينى، غير أنه يمثل دائما انهماراً من النور الروحى، ولذا وجب

على كل من جرؤ على تفسيره أن يستقصى الدين أيضا، وما وراء الدين من أسطورة. وبوسعه أن ينظر إلى الأساطير والأديان مهما تكن، كأنها حقيقة، كأنها حدث وقع ولا مردّ له، في الوعي البشري ... وطبيعة الفن العظيم هي إيصال الحقائق الروحية. ولن يدّعي أحد أن هذه الحقائق لا توجد إلا في الكنيسة أو الكتاب المقدس. فالكتاب المقدس نفسه عمل فني، والفن أيضا كتاب مقدس"(١٠٧). وهو بذلك يربط بين روح الفن وروح الدين، أو باطن الفن وباطن الدين، وذلك في اتجاه نحو جعل الفن في جوهره ديني، ولكن إذا كان الفن موجود مع الدين في الكنائس والمعابد، وهذا واقع، فإن ذلك ليس نتيجة ترابط روحي أو ترابط في النشأة، وإنما لأن "الدين يحتاج إلى الفن لكي يسخّره لخدمته. إن الدين والكنيسة لا يستطيعان تحقيق وجودهما والتأثير على الجماهير إذا انعزلا عن الحياة. ويجب أن يستغلا الاهتمامات الواقعية وأهداف الناس وخبرتهم في الممارسة الحياتية. والفن هو إحدى الوسائل الرئيسية لمثل هذا الاستغلال(١٠٨).

وعلى ذلك فإن الاستشهاد بالعلاقات التي كانت قائمة بين الفن والدين عبر المؤسسات الدينية للقول بأنهما – أي الفن والدين – صنوان، وأن نشأة بعض أنواع الفنون جاءت من داخل المعبد، هو قول، يشوبه الكثير من عدم الدقة، والأحْرى هو أن المؤسسة الدينية احتاجتْ إلى الفن كوسيلة كي تدعم بها مكانتها لدى الجمهور، لما في الفن من إمكانات للتأثير. وما فيه من جاذبية، وقدرته على مخاطبة المشاعر. وقد تم استغلال الفن في الأدعية التي تقال عند تقديم القرابين الدينية وذلك لتجميل الفعل الديني، وجعله أكثر ثباتا في أذهان العامة الذين يسهل عليهم حفظ التراتيل عن الخطب العصماء والجمل اللاهوتية المعقدة، اعتماداً على ما للتكرار من سحر في الفكر البدائي، وهو الأمر الذي نشأت عنه الموسيقى أيضا. بل إنه يمكن القول بأن السلّم الموسيقي كان يحمل معنى سحريا في المدارس الهندية الصينية والفيثاغورية. ولئن كانت للسلم خمسة أصوات تارة، أو سبعة، ألا ينجم عن ذلك بوجه خاص عن الخصائص السحرية التي تعزوها إلى هذه الأعداد طائفة من

الشعوب، التى مازالت تمتلك، نتيجة للترسب على الأقل، العقلية السابقة على المنطق الخاصة بالبدائيين – كما يرى "ليفى بريل"[109].

لقد كانت علاقة الفن والدين هى بالأساس ضمن علاقة الفن بالمجتمع ككل، "وعلاقة الظاهرة الجمالية بالظاهرة الدينية تخضع بوجه خاص لقانون تقسيم العمل التدريجى، وهو ناموس شامل ... والفن لم ينصهر فى الدين – فى المجتمعات البدائية، بل انصهر مع المجتمع ككل، أى مع الوظائف الاجتماعية كافة. ولذا انحلّت هذه الوحدة الأصلية بسرعة عظمى فى التاريخ إلى تراصف بسيط بين عنصرين يتجاوران جواراً سرمدياً، ولكنهما مستقلان أيضا استقلالا سرمديا على أساس قوانين تكوينهما وتطورهما الجوهرية[110]. وكون كل عمل فنى أصيل ذا صفة مقدسة على حد تعبير "بيرتلمى"، فليس من الضرورى أن يكون دينياً أو مسيحيا بوصفه عملاً فنيا، وهو إذْ يصبح هكذا، يتم هذا بسبب ظروف خارجة عن الفن[111].

إن إضفاء القدسية على العمل الفنى ليس إلا محاولة لتمجيده، ولكن بلغة الماضى، ذلك أنه فى العصور التى خلتْ كانت القداسة هى الصفة المحببة، وتنسب إلى الآلهة، والصفات المقدسة إنما يسْبغها البشر على بعض الأعمال من أجل التبجيل والاحترام.

وإذا كانت الأساطير الدينية قابلة للتطور إلى حد ما، إلا أنها لا يمكن تعديلها بحيث تلائم نظرة للحياة مختلفة عنها كل الاختلاف، ولا يمكن تغيير أسسها التى قام عليها إيمان الجماهير فى الكثير من الأجيال. فنحن لا نتوقع مثلا أن يظل أى دين حيا باقيا لو قرر قساوسته فجأة أن الإله الذى كانت الجماهير تعبده ليس سوى خرافة مؤدبة نحن فى حلٍّ من تصديقها"[112]. ولذا فمن الصعب على الأساطير والأديان الاعتراف بالتطور الذى حدث فى الحياة، لأن هذا معناه نهايتها جميعا. وفى بعض الحالات قد يتم الاعتراف ضمنيا مع محاولة للالتفاف حول الأسس لتكون النتيجة زرق الأسطورة أو الدين بدم جديد.

والجدير بالذكر أن الأدب أو الفن فى الحضارات القديمة – مصر على سبيل المثال – رغم سطوة رجال الدين والسلطة السياسة المندمجة فى السلطة الدينية

كان لا يخلو من بدوات جنينيه ترهص للأيام المقبلة عن محاولة لانعتاق الذات من شمولية تبدوكأنها أزلية"[113]. وقد كأن تأثير القيود المفروضة على الفنانين سلبيا، فقد أدى إلى تأخر الفن، وكان خضوعه للتقاليد الجامدة مؤديًا إلى تحجره، مما احتاج إلى لحظات فاصلة للتطور والتغيير. وقد كانت القيود لا تأتى فقط من قواعد التحريم والحظر، بل أيضا من إنشاء أنواع من الأدب والفن تحمل الصفة الدينية تقوم المؤسسات الدينية بتمويلها والترويج لها، ويدعَمها أيضا دعاة التقليد والاتّباع.

والجدير بالذكر أيضا أنه لا توجد "فنون أو أساليب أو أنواع دينية بذاتها بل رواسب فنية، وأساليب وأنواع قديمة، أصبحت دينية بفعل مبدأ السلطة: لكن هذه الأشكال الفنية لم تكن فى نظر معاصريها على السواء لا مقدسة ولا عادية، كانت فنا وحسب. إن الفن الحيّ لا يسمح إلا لنعت جمالي، دون أى نعت دينى مباشر. إن فنا ليس دينيا أبدا، بل هو يغدو دينيا"[114]. وذلك لأن المسافة الزمنية الفاصلة تجعله يغدو قيّماً، وذلك من وجهة نظر دعاة الثبات والتقاليد، ومثال ذلك الشعر التقليدى (العمودى) الذى تحول لدى التراثيين ودعاة التقليد إلى تراث لابد من الدفاع عنه، والموت من أجله، ووصف كل من يقوم بصياغة قصائده على نمط مخالف له بالإلحاد والكفر والشيوعية، والخروج على ثوابت الأمة!! وقد أطلق "العقاد" على شعراء القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة "شعراء" الشعر السايب)، أما "صالح جودت" فقد رأى أن هذا الشعر (دسيسة قرمزية)[115] – أى شيوعى. كما أن التحول إلى القداسة أيضا يسرى على اللغة، فكل لغة إذا أتاحت لها الظروف أن تتبع جريان تطورها السوى – وهذا أمر نادر إلى حد كبير – هى أولا لغة حية، ثم لغة عالمة، ثم لغة ميتة، وأخيرا لغة دينية. وعلى هذا النحو تطورت (السنسكريتية) لدى الهنود، و(العبرية) لدى اليهود، واللاتينية) لدى الكاثوليك، وشأن الأدب المتصل باللغة شأن سائر الفنون أيضا، إنه يتبع نفس المصير[116].

وهكذا نجد أن القول بالفن الدينى إنما يأتى من مصدريْن رئيسيين: الأول هو تحول بعض الفنون والأساليب إلى فنون وأساليب تقليدية، ومع مرور الزمن تُضْفى عليها مسحة من القداسة، فيتجه المدافعون عنها إلى تحويلها إلى فن دينى أو

إطلاق هذه الصفة عليها لحمايتها – وفى أحيان كثيرة تكون لهم من وراء ذلك مآرب مادية ومعنوية جمة. والثانى: هو ما يحدث عند سيطرة ديـن محـدد أو مؤسسـة دينيـة على السلطة، فتصبح بذلك سلطة زمنية، ودينية، وتستميل آحياناً الفنـانين بالمـال أو تخضعهم بالقوة، أو تقوم بتشويه الفنـانين الحقيقيين المناوئين، وبالتـالى تضمـن ولاء من هم مـن أنصـاف الموهوبـين، وإن كـان اضطـرار الفنـان الحـقّ للخضـوع لا يستمر طويلا، وغالبا ما كان يلجأ إلى التمرد الإيجابى أو السلبى. وأحيانا يحـاول أن يدخـل ذاته وأفكاره وإبداعاته فى الأعمال التى تتسم بالصبغة الدينيـة مـن وراء ظـهر رجـال الدين.

فنون العصور القديمة والوسطى

-١-

في مصر القديمة، كان الأدب الديني يتألف من فرائض العبادة والأناشيد الدينية، وشذرات من الأساطير، وأخيرًا صلوات بالنيابة على روح الميت. ثم وصف لما تلاقيه أرواح الموتى في العالم الآخر من حساب، وما يلحقها من عقاب أو ثواب. وتعد أنشودة الشمس – ضمن نصوص الأهرام – التي تربط بين شخصية. الملك وإله الشمس. وقد كان هذا الأدب تعبيرًا عن روح جماعية يفتقد إلى الفرد. وذلك لأنه أدب لا هوية فيه لشاعر أو أديب. وهو ما كان سائداً في ذلك العصر[١١٧]. وهذا نموذج لمثل هذا الأدب يوضح إلى أي درجة كانت هوية الأديب ضائعة، وكان الأدب تعبيرًا عن رؤية دينية محضة، فالمضمون الديني ينوء بكلكله على روح الأدب.

"السلام عليكم ايها الإله العظيم، إله الحق. لقد جئتك يا إلهي خاضعا لأشهد جلالك جئتك يا إلهي متحليا بالحق متخليًا عن الباطل. فلم أظلم أحداً ولم اسلك سبيل الضالين، ولم أحنث في يمين، ولم تضلّني الشهوة فتمتد عيني لزوجة أحد من رحمي، ولم تمتد يدى لمال غيرى. لم أقل كذباً ولم أكن عاصيا، ولم أسْع بالإيقاع بعبد عند سيده إنني يا إلهي، لم أُجِعْ ولم أُبكِ أحدا، وما قتلت وما غدرت، بل ما كنت محرضا على قتل. إنني لم أسرق من المعابد خبزها، ولم أرتكب الفحشاء. ولم أدنس شيئا مقدساً ولم أغتصب مالاً حراماً، ولم أنتهك حرمة الأموات. إنني لم أبعْ قمحاً بثمن فاحش، ولم أطفف الكيل – أنا طاهر .. طاهر ... طاهر، وما دمت بريئاً من الإثم، فاجعلني يا إلهي من الفائزين"[١١٨].

في هذا النموذج نجد الاهتمام الشديد بالتفاصيل، والنص مقدم كأنه في حضرة الإله (القاضي) الذي يطالب في النهاية بأن يجعل المتقدم له من الفائزين. والنص لا يعنيه بالدرجة الأولى إلا الفوز بالثواب، فالدين هو الأساس، وليس الفن.

"وقد أضفت الشعائر الجنائزية، المشتقة من عقيدة خلود الروح صفة خاصة على أشكال فنية بأسرها. ولذا يتعذر فهم فنون المصريين القدامى على من لا يعرف أن كل إنسان مؤلف من خمسة عناصر: جسد ، روح، اسم، ظل، قرين"[119]. فالأديان بعباداتها السائدة، تعمل على توجيه الفن بما لا يتعارض معها، وقد كان اليهود القدامى لا يستطيعون أن "يخصوا إلههم الوحيد المجرد إلا بمعبد واحد، (في القدس) وحدها، معبد بلا صور لئلا يقعوا في الوثنية وفي انتهاك حرمة الإله. وهذا يعدل الحكم بالموت على فنهم المعمارى وفنهم التشكيلى"[120].

وقد كان الفن المصرى بمثابة طراز هندسي معمارى مجرد – كما يرى "اشبنجلر"[121] – وبقى على هذا الحال حتى لفظت النفس المصرية أنفاسها. فهو بلازخرف ملحق بالديكور ولم يسمح بأى انحراف نحو فنون التسلية والترفيه، فليس فيه تصوير زيتى يتيه تفاخراً أو تماثيل نصفية (Busts) أو موسيقى دنيوية. إنه – في رأيه – تعبير عن نفس جريئة مقدام. وقد كان المصرى يجرؤ على كل شيء ولكنه لم يكن ليفوه بأى كلمة.

ولقد كان الباحثون يؤكدون على أن فن التصوير المصرى القديم لم يكن يُبْدى أى احتقار للعمل اليدوى، وذلك تأسيساً على أن علاقات الإنتاج في المجتمع المصرى لم تكن في معظمها علاقات عبودية، ويضيفون إلى ذلك أن المجتمع المصرى كان يعبر عن اليقين الثابت بأن لكل فرد مكانه المحدد وفق قواعد الطبقة والطائفة، ولكن هذه المسألة ليست مقبولة على هذا النحو، وذلك أن الفلاح في مصر كان يعاني من السخرة والاضطهاد، وكان الفرعون يتخذ صورة الإله. وهو يملك كل شيء[122]:

"عينا فرعون تخترقان كل جسم
هو "رع" الذى ينظر بأشعته
وهو يضيئ أكثر ما تضئ الشمس
ويجود بخصب لا يجود بمثله فياض
وهو يمنح الطعام لمن يبتغيه"[123]

وكان الفرعون الإله، هو سيد البلد. وهو حامى البلاد وملاذ الضعفاء. وهو الصخرة التى تصدّ رياح العاصفة. وكانت عبودية الفلاح وسخرته - وهى الصورة الماثلة أمام الإنسان المصرى للعمل اليدوى - تجعل كل إنسان يسعى إلى أن يفلت من السخرة والعمل اليدوى بأن يتعلم القراءة والكتابة ليكون كاتبا، موظفا ينعم بالحياة السعيدة، والترقى فى المناصب:

"ضع فى صميم قلبك العزيمة

لكى تكون كاتبًا

إن ذلك سوف يجنبك

العمل الشاق من أى نوع كان

وسوف يقودك إلى الطريق

لكى تكون حاكما ذائع الصّيت

ضع فى قلبك العزيمة

لكى تكون كاتبا

فربما أمكنك ذلك

أن تدير الدنيا بأسرها"[١٢٤]

وهذا النص يبين إلى أى حد كانت الوظيفة مطلوبة ومرغوبة لأنها تخلص المصرى من العمل كفلاح عند الفرعون. هذا الفلاح الخاضع الذليل، الذى يعمل ولا يأخذ شيئاً:

أسرع يا سائق المحراث

فالأمير ينظر ... ويرقب

السماء تعمل وفق رغباتنا

ما دمنا نعمل للأمير..

أيها الثّور ادرس لنفسك

فسيكون التبن من نصيبك

أما الحبوب فستكون لسادتنا"[١٢٥]

وهكذا لا يحصل العامل اليدوى - الفلاح - على شيء. وهذا ما يفصح عنه الأدب المصرى القديم، فكيف لا يكون هذا العمل اليدوى محتقراً. وهو تراث مازال موجوداً في مصر حتى الآن.

وقد كانت آراء الكهنة المصريين شبيهة بالاراء الفيثاغورية فيما بعد. وقد نقل الفيثاغوريون عن المصريين فكرة العلاج بالموسيقى. "وقد كانت محاربة التجديد على أسس فلسفية ودينية شائعة في الغرب. فقد روى "فيثاغورس" أن كبار كهنة فرعون كانوا يحتجون بشدة على تجديدات أساطين العزف، وكان من رأيهم أن التغيير الفنى مصطنع، وأنه بالتالى خطر على الحياة الروحية والمادية للأمة"[١٢٦]. وكان المصريون يعتقدون في قدسية ألحانهم الدينية. وقد نسبوا ألحانهم إلى الربة (إيزيس).

وفي اليونان رأى "هوميروس"[١٢٧] أن الشعراء المنشدين في الأوديسة) أقرب البشر إلى قلوب الآلهة. فقد وهبتهم الربة الغناء، لا لكي يطربون الناس فحسب، بل لكي يسهروا على رعاية أخلاق البشر، أيضا، وهم الرسل الذين ينقلون الرغبات الإلهية إلى الإنسان. والموسيقى هى بمثابة ابتهال إلى الله. وقد وصف "هوميرس" كما روى "بلوتارك"[١٢٨] بعده بعدة قرون، "كيف أوقف الإغريق نقمة أحد الأوبئة بقوة الموسيقى وسحرها الذى بدد غضب الآلهة. وكان "دامون"[١٢٩] يرى أن الموسيقى ضرورية لا للتعليم الثقافى فحسب، بل من أجل تكوين دولة قوية. ومع أن "دامون" كان ضمن مجلس "بركليس" مما سمح له بأن يجعل للموسيقى مكانة قوية، إلا أنه خالف الروح الديمقراطية السائدة في عصر "بركليس" وذهب إلى أن التجديد في الأساليب والإيقاعات الموسيقية يعد نذيراً بتغير اجتماعى و حتى ثورة.. وهكذا نجده يتفق في النهاية مع "الفيثاغوريين" في القيمة الأخلاقية والدينية للموسيقى. وربما كان وقوفه ضد التجديد هو محاولة للوقوف ضد المجددين الذين غالبا يكونون من الشباب، وكان هذا حفاظا على مركزه بجانب سلطة "بركليس".

ولكن مع أهمية الموسيقى في المجتمع اليونانى، الا أن ذلك لم يمنع السلطة من التدخل باسم الآلهة، أو الحفاظ على الثوابت. بل إن الفلاسفة كانوا

يرتابون في الفنانين بشكل عام. وإذا كان "أفلاطون" - على حد تعبير "أرويس أدمان"(٣٠) لم يصل إلى حد القول بأن الفنان يستفز غرائز الجسد وشهواته بقدر ما يرى أنه يشتت العقل ويصرفه إلى غير وجهاته ومقاصده، ويجعل الصورة الحسية للأشياء تستهوى الانتباه، وتستولى على اللّبّ بطريقة شائنة. كما كان يرى أن القوى التى تمارسها الموسيقى على البشر غير مأمونة، شبّهها بقوة السحر .. لقد "كان الفيلسوف القديم يرى فى الموسيقى أكثر من مجرد تعبير عن المشاعر، فلم يكن يقنع بالنظر إليها على أنها وسيلة من وسائل الاتصال الفنى ينقل بها الموسيقى والشاعر فى العالم القديم أفكاره، وأحواله الانفعالية إلى الآخرين. إنما حاول الفيلسوف اليونانى أن يعرف إن كان أصل الموسيقى يرجع إلى (مصدر علوى) معين يعلو على أفهام البشر. وكان يؤمن بأنه قد توصل إلى معان أخلاقية فى الألحان، وإلى دلالات أخلاقية فى الإيقاعات. وعندما لاحظ تأثير الموسيقى فى سلوك الناس، وصل إلى أن الموسيقى قد تهذّب الطبع، وقد تزيده انحطاطا. ولم يكن لديه من العتاد الذهنى ما يتيح له فهم الموسيقى الفعلية ذاتها، فقد نسب إلى أصل الموسيقى وقواها خصائص صوفية"(٣١) ولقد ردد "أرسطو" آراء أستاذه "أفلاطون" عن الموسيقى فى كتابه "السياسة".

وقد كانت ظاهرة وقوف الفلاسفة ضد التجديد فى الفن عامة والموسيقى بصفة خاصة – بحجة الحفاظ على التقاليد - أو نتيجة الاعتقاد بقدسية الألحان بمثابة حجر عثرة أمام التقدم فى الفنّ بصفة عامة والموسيقى بصفة خاصة. وعلى سبيل المثال شكاً "أرسطو كسينوس (الذى ولد حوالى ٣٥٤ ق.م) من أن كثيراً من الأعمال الموسيقية الجديدة قد فقدت جديتها وبساطتها، وزادت الزخارف الصوتية حتى لم يعد من الممكن تمييز اللّحن الأصلى. وكان هذا الرأى – رأى أرسطو كسينوس – هنا يعود إلى مصر القديمة وآراء الإسبرطيين، وأفلاطون وأرسطو"

أما "فيلوديموس Plilodemus " وهو أبيقورى كان معاصراً "للوكريتيوس" فقد رأى أن الموسيقى معقولة، ولا يمكنها أن تؤثر فى النفس ولا فى الانفعالات، وهى لا تفوق الطبخ من حيث هى فن تعبيرى"(٣٢). وبذلك فقد نفى

وظيفتها الأخلاقية والدينية، وانتهى "إلى أن الفلاسفة والنقاد الذين لا يمكنهم إجادة العزف أو الغناء هم وحدهم الذين يعْزون إلى الموسيقى دلالة أخلاقية. وبذلك يقعون فريسة حالات من النشوة ويشبهون الأنغام بالظواهر الطبيعية"[١٣٤].

أما في الصين فقد أكد "كونفوشيوس"[١٣٥] بصورة خاصة على العلاقة بين الفن والأخلاق، وقدرة الفن على التأثير الأخلاقي في الناس، وأن الفن يمكن أن يكون وسيلة جديدة للتربية الأخلاقية، كما لفت النظر إلى دور الفن في المعرفة. أما "الطاوية" وهي الاتجاه الثاني بعد "الكونفوشوسية" – وقد تطورت من المادية والإلحاد إلى المثالية والصوفية. وقد رأى (لاو تزى) – أول من صاغ الآراء الجمالية للطاوية القديمة – أن سطوع الألوان يعمى العين، وتعدد الأصوات يصمّ الأذن. والجميل يعد مظهرًا من مظاهر الجوهر الداخلي للعالم المادى وبدايته الإبداعية غير المنظورة (اطاو) التى تعتبر مادة جميع الأشياء. أما "مو – تسو Mo Tseu"وهو يعنى المعلم "مو" ويعرف أيضًا بـ (مو – تى) ويسمى باللاتينية (ميسيوس) وهو مؤسس المدرسة (الموئية)، وهي المدرسة الثالثة بعد الكونفوشوسية والطاوية – فقد هاجم بشدة الاشتغال بالفن وخاصة الموسيقى. وقد بدا (الجميل) بالنسبة له – وهو ممثل الحرفيين الذين عاشوا فى فقر – ترفًا غير ضرورى وفوق المستطاع، ولم ير أية فائدة مباشرة من الفن والموسيقى والمتعة الجمالية. وقد عد الفن تسلية للمترفين. وهو لا يستطيع أن يشبع الجياع أو يبعث الدفء في جسد المرأة. ورأى أن الموسيقى تسبب الفوضى في حياة البلاد، وهي منبع لكل المصائب، وسبب لإفقار الدولة. والجمال نزوة عابرة من نزوات الأغنياء، ودليل على التفسخ والبذخ. وسبب لشقاء الشعب العامل. فمن أجل الجمال ينتزعون الناس من عملهم المفيد ويرسلونهم ليطرزوا الرسوم على ثياب الأغنياء. أما الفقراء فمحرومون من الجمال. ومن أجل اجتثاث الشر الذى يجلبه على البلاد شغف علية القوم بالموسيقى والرقص طالب بتحريم الموسيقى عموما. وقد لفت خصومه نظره إلى أن الإنسان لا يستطيع إلا أن يعبر عن مشاعره، ولا يجب عليه أن يصبح كالحصان الذى يجر عربة محملة دونما راحة.

ومع أن تحريم الموسيقى خاصة لدى (مو – تسو)، والفن بشكل عام جاء نتيجة لاعتناقه أفكار الفقراء في مواجهة الأغنياء، إلا أنها كانت نتيجة اعتقاد هذا (الحرفي) المعوز بأن السلوك الطيب للأفراد وللإمبراطور يجلب البركة، أما آثامهم فقد تجلب العوز والفاقة وجميع أنواع الشرور.

وقد كان يرى في الفن عموما نوعاً من الترف ويجلب المصائب وكانت سيادة هذه الأفكار نتيجة للفقر والجهل، وهما البابان الرئيسيّان للتديّن الشعبي. حتى لو لم يكن واضحا موقف الإنسان من الآلهة. وهما أيضا المدخل الرئيسي للتصوف والانصراف عن الحياة.

وفي الهند كانت جداريات المعابد كتابا مفتوحا، وقد استخدمت "البراهمية" ككل الديانات الهندية – ما عدا الإسلام – وعلى نحو واسع، فن العمارة المقرون بالنحت والتصوير للتأثير على السكان. ولا يوجد في فن (البراهما) مكان لائق بالإنسان. إنه أي الإنسان – يذوب في الطائفة. و"البراهما" تعدّ الإنسان نقطة ينعكس الإله فيها، كالشمس. وتصوير شخصية فردية فنّيا كأن يعد عملا غير لائق. ومع الهندوسية تغيرت النظرة الهندية إلى الفن. إن الآلهة التي على شاكلة الإنسان يجب ألا تصور في رأي الرهبان على شاكلة الإنسان بفرديته وشخصيته المحددة، إنها يمكن أن ترسم فقط بشكل إنساني معمم ومثالي. إن هذا الرأي يتعلق بكل الشخصيات الأسطورية الكثيرة للبراهما والهندوسية. وعلى الفنان عندما يصور الإله حسب تعاليم البراهما أن يسعى لا إلى الجمال بذاته، وإنما إلى التعبير عن الأفكار الكونية حول خلق الكون. إن غاية الرسم ليس نسخ الأشكال الطبيعية بل نُبْل الرمز الذي يجسده، وفي هذا معنى الصورة الفنية. وليس في صورة الآلهة التي على شكل الإنسان كمال جسماني، كما في الفن اليوناني القديم، ولكن يجب أن تبرز في تلك الصورة صفات الحياة العليا، والمثل الروحانية(١٣٦).

لقد كانت الحضارات القديمة، ومنها الهند، تضع شروطاً وضوابط للفن، وتجعل التصوير أو النحت يعكس، لا الجمال الطبيعي أو المادي، بل يبرز السمو والروحانية. لم يكن التصوير محظورا بالكامل، وكذلك النحت، وهذا عكس

الديانات السماوية (اليهودية، والمسيحية، والإسلام)، فلم يكن هناك التخوف على الدين بل كان النحت والتصوير يستخدما لخدمة الدين، وذلك وفقا لشروط محددة. وقيود تفرضها الديانة أو العقيدة بهذا الشأن.

والجدير بالذكر أن الآراء الجمالية "البراهمية" لم تستطع أن تقتل التأثير الشعبي في الفن. فقد سعى الحرفيون الموهوبون الحاذقون فى العصور الوسطى إلى تصوير الواقع المحيط بهم، وحياة الطبيعة والشعب، وإدخال مشاهد الحياة اليومية الحية للناس البسطاء في التصوير. كما كانوا يبدعون فى حرية أوسع عند غياب الكابوس الرهباني ورقابة الرهبان الصارمة[١٣٧].

وقد كان للفن عند "البراهما" أهمية كبيرى وذلك لأن تأمل الجمال يؤدى فى رأيهم إلى الاتصال بالجمال المطلق. وقد كانت البراهمية كالبوذية تطلب من الفنان مطالب سامية. وعليه أن يعرف الجوهر الروحي الكامن في الشيء الذى يجسده في العالم الخارجي[١٣٨].

لقد كان الدين دائما عقبة أمام تقدّم الفن، وذلك إما عن طريق الإجراءات الصارمة كالحظر والتحريم في بعض الأديان، أو تحديد الأُطُر التى يتحرك فيها الفن في ديانات أخرى، وأزمنة أخرى. ولذا نجد كثيرا ما يحاول الفنانون التمرد، ودائما ما يحتدم الصراع، عندما يتجه الفنانون إلى الاستقلال، أو التعبير الجمالي البعيد عن الأغراض المحددة من قبل الرهبان أو رجال الدين.

والوصية التالية الواردة في التوراة في سفر الخروج تنص صراحة وبصورة عامة على ما يلى:

- "لا تضع لك تمثالا منحوتًا، ولا صورة مما فى السماء من فوق، وما فى الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن. لأني أنا الرب إلهك، إله غيور أفتقد ذنوب الآباء فى الأبناء في الجيل الثالث والرابع من مبغضي.."[١٣٩]

يوضح هذا النص موقف الديانة اليهودية من الفن، وهو موقف يشكل التحريم فيه كلا متماسكا لا مجال لأى لبس فيه. وقد كان النهي عن تصوير أو نحت

أى شىء مما هو موجود فى الطبيعة فى الأرض أو السماء أو البحر وثيق الصلة بالخوف من الوقوع فى الوثنية. وقد كان ذلك نابعا أيضا من فكرة "أن الله وحده هو خالق الكائنات، وأن الفنان التجسيمى إنما يتجاوز فى عمله حدود القدرة الإنسانية على الخلق الذى هو خاصة يجب اقتصارها على العزة الإلهية وحدها"[١٤٠].

والجدير بالذكر أن اليهود قد تجاوزوا فى بعض الأحيان، ورفعوا التحريم، مثال ذلك "الشمعدان ذو الأغصان الأربعة المزدانة بمنقوشات لأوراق وأزهار اللوز، ومن مثل هيكل سليمان وملائكة (الشيروبين) المصنوعة من خشب الزيتون، وذات الأجنحة المنتشرة، أو من مثل ما يبدو فيها من زهور ونباتات تزينية"[١٤١]. ولكن ما هو أهم هو أن الديانتين المسيحية والإسلامية قد تأثرتا برأى التوراة فى التحريم، فكانت الكنيسة، أو الفقهاء يتخذون مواقف متشددة تجاه الفن، رغم عدم وجود نصوص صريحة فى العهد الجديد أو القرآن.

إن "مشكلة العلاقة بين الفن والدين كانت على مدى مئات السنين وستبقى إلى مدة تاريخية طويلة موضوعاً لصراع أيديولوجى حاد. ومن الملاحظ أن ممثلى الاتجاهات الفلسفية المثالية واللاهوتية على اختلاف تياراتهم يضفون هالة خاصة على الدور التاريخى والثقافى للدين، مؤكدين فى الوقت نفسه، أن الفن والدين مرتبطان ببعضهما ارتباطاً عضوياً كظاهرتين تحاولا تقديم تفسير موحد للعالم وللتطوير الاجتماعى والروحى. ولكنهم سرعان ما يكشفون نواياهم الحقيقية المعادية للفن وإن لم يصرحوا بذلك علناً ومباشرة"[١٤٢].

فربط الفن بالدين، وإدعاء أن هذا الارتباط بينهما كان جوهريا، وإنه لا سبيل إلى انفصال عراه، إنما يخفى وراءه عداءً حقيقياً للفن، ونكوصا عن الآراء الحديثة التى تؤكد استقلاله. إنها اتهام للفن والفنان بالقصور ، وفرض الوصاية على (المتلقى) أيضا بحجة حماية القيم !! والتقاليد أو الخوف من العودة إلى عبادة الأوثان.. وهذه آراء دينية ولا علاقة لها بالفن، مع أنها هى التى سادت ردحاً من الزمن، ومازال هناك من يحلو له ترديدها، عن جهل أو دفاعاً عن مكاسب خاصة.

وقد كانت العلاقة بين الفن والدين علاقة تخضع للظروف، وطبيعة المرحلة التاريخية، وموازين القوى في الصراع. فنجد في "رسوم مسيحي الديماس في (الإسكندرية)، بل وفي رسوم (البيزنطيين) ظلّ تجسيد الأنهار وعرائس البحر ماثلا بفعل قوة تقاليد الفن الوثني على الرغم من تحريمه"[١٤٣].

وفي الصراع بين التقاليد الفنية، والمطامح الدينية كثيرا ما كانت العادة الدينية تخضع، وخاصة (رغم المفارقة) في عصور الإيمان الحي السائد الذي لا يعوقه أي عائق. وحيث لا يشعر الدين بالحاجة إلى أن يزود عن ميدان لا يرتاب فيه جدياً أي إنسان. لقد اقتصر الرسامون والنحّاتون (الرومان) على مجرد نسخ حركة المباركة البيزنطية، وهذا كان يعد انتهاكا لحرمة الشعائر الرومانية، أي أنه بدعة حقيقة! بيد أن الفن قبلها بيسر أكبر من قبول تبديل رسم أصبح في نماذج الفن المقدس[١٤٤]. ولكن ذلك كان في البداية حيث أنه لم يكن قد تبلور التصور الديني للفن. ولقد كان الفنانون – خاصة في الفترة الأولى من انتشار المسيحية – مازالوا يحتفظون بتقاليد الفن اليوناني والروماني، ويعتزون بكونهم فنانين، ولذا كان في البداية من الصعب إخضاعهم، بل ولم يكن هناك النموذج الذي يمكن إخضاعهم على أساسه.

يقول "أندريه جيد" : "لم يكن الفن في ذلك العصر خاضعا للمسيحية، وإنما كان يخضعها لنفسه، ويستولي على جميع ما يستطيع أن يستولي عليه ... والفن المسيحي من حيث هو مسيحي، يكاد لا يوجد وربما وجد تناقض في هذا التعبير ذاته. ولكن المجتمع (إذْ ينبغي الرجوع إليه) كان يطلب من الفن إن يكون مسيحيا، وسرعان ما تظاهر الفن بذلك ... والمهم أن مجتمعا كان يجثم هناك، وأنه كان يطلب شيئا"[١٤٥].

إن التناقض بين الدين والفن تناقض جوهري، ولذا فإن الفنانين عندما أجبروا على الخضوع إلى التعاليم الكهنوتية، كانوا – في أغلب الأحيان – يتحايلون على ذلك بشتى الطرق، وكانوا يبثون أفكارهم في أعمالهم – رغم اللافتة الدينية التي تعلّقها المؤسسة الكهنوتية على هذه الأعمال.

لقد كانت النظرة السائدة للعالم فى العصور الوسطى نظرة ميتافيزيقية وهى مجرد تعديل أو تقنين للنظرة التى سادت فى نهايات العصور القديمة. كما إن القول بأن الفن قد تغير جذريا عند الانتقال من الوثنية إلى المسيحية هو قول غير صحيح، ذلك أن أنواع الفن المسيحى المتقدم شأنها شأن الفن الرومانى المتأخر، كانت ذات تعبير نفسانى لا ميتافيزيقى، أى أنها تعبيرية، وليست موحية بحقيقة عليا.. إن هذه الإشكال الفنية لم يكن من الممكن أن تظهر فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه العقيدة ذاتها. إن الفن المسيحى المتقدم، لم يكن خلال القرنين أو القرون الثلاثة الأولى من تاريخه سوى تطوير أو حتى تفريع للفن الرومانى المتأخر. والواقع أن التشابه بين الفن الوثنى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يبلغ من القوة حداً ينبغى أن يقال أن التعبير الحاسم فى الأسلوب لابد قد حدث فيما بين العصريين الكلاسيكى وما بعد الكلاسيكى، لا بين العصريين الوثنى والمسيحى"[١٤٦].

إن العمل الفنى يعد عملا فنيا دينيا عندما يخضع لقواعد الطقوس. ويمكن القول بأنه مسيحى عندما يستدعى حقائق دينية مسيحية. ولكن صفته الدينية، سواء كانت مسيحية أو غير ذلك إنما تستند إلى عوامل خارجية لا جمالية. و"من هذه العوامل مثلا موضوع اللوحة فى فن التصوير، والأقوال التى تصحب النغم فى الموسيقى، واستخدام المبنى فى فن البناء. ولطالما لوحظ أن الأسلوب "الجريجورى" لا يدين بطبيعته للكنيسة إلا بفضل النص المصحوب به، وإلى طريقة خاصة فى غنائه وإلى العادة القديمة التى ربطته ربطا وثيقا بشعائر الدين المسيحى ... إن صفة الدينية أو اللادينية للعمل الفنى مندمجة فى بنائه الأساسى، بمعنى أنها ترتبط بنوعية الألوان والتناسق والطابع وكلها ترجع بدورها إلى روح الفنان" [١٤٧] وهو الأمر الذى لم يتوفر فى الأعمال، التى كانت سائدة فى ذلك العصر، إذْ أن الصفة الدينية كانت لا تعتمد فى وجودها على أسس جمالية، بل على عوامل خارجية، لا تخضع للتحليل الجمالى.

إن الأعمال الفنية لم يطرأ عليها أى تغيير جوهرى يجعلها تتخذ الصبغة الدينية – على حد تعبير "أرنولد هاوزر" – إلا فى القرن الخامس الميلادى، وبعد

انحلال الإمبراطورية الغربية. فقد تطورت الروح الرومانية القديمة فأصبحت أسلوبا من التعبير العلوى Transcendental Statement، واكتمل تحرر الفن من الواقع، ووصل الرفض الكامل لكل اتجاه إلى تصوير الواقع إلى حد يذكرنا فى كثير من الأحيان بالفن الهندسى فى اليونان. وأصبح تكوين الصورة يخضع مرة أخرى لمبدأ فى التنظيم الزخرفى ولم يعد مجرد تعبير عن صفة جمالية فى الإيقاع، وإنما أصبح تعبيراً عن خطة علوية معينة، وعن انسجام معين للأفلاك"[١٤٨]. وهكذا ظهر أسلوب جديد فى الفن، أسلوب يعبر عن الهروب من العالم الواقعى، وموت الإنسان المادى واصبح صورة جامدة باردة. وكان كل شىء يعبر عن كلمات "القديس بولس": "إننى أحيا، ولكن لست أنا الذى أحيا، وإنما المسيح هو الذى يحيا فى..." وهكذا ألغى العالم القديم بما فيه من استمتاع بالحسّ، وزال المجد الغابر، وأصبحت روما الإمبراطورية خرابا. وأخذت الكنيسة الآن تحتفل بانتصارها، لا بروح طبقة النبلاء الرومانيين، ولكن فى ظل قوة تزعم أنها لا تنتمى إلى هذا العالم، وعلى ذلك فإن الكنيسة عندما أصبحت صاحبة السلطان المطلق فقد فرضت أسلوبا فنيا لا تكاد تربطه بأسلوب العالم القديم أية صلة – كما يرى "هاوزر"[١٤٩].

ولكن هل حقا كانت الكنيسة هى مبدعة هذا الأسلوب، حتى لو كان أسلوبا عاجزاً وفقيراً، يتسم بالبدائية، والوهم، وعدم القدرة على تصوير الأشكال الطبيعية تصويرا حقيقيا؟ ... لقد جاءت أهم الرموز المسيحية من الشرق، هذه الرموز الشعبية مثل "العذراء والطفل للدلالة على الرحمة، والمسيح لم يكن يصور على أنه صاحب الجلالة، بل على أنه واحد من الناس وهو يتعذب على الصليب"[١٥٠]. ولكن عندما أصبحت الكنيسة قوية "أصبحت تصور المسيح وحوارييه على شكل أشخاص يتميزون بالجلال والفخامة، وكأنهم رومانيون أجلاء، أو ولاة للإمبراطورية أو أعضاء بارزون فى مجلس الشيوخ الرومانى"[١٥١]. وهذا يعيدنا إلى فنْ العصور القديمة.

وقد كان التأثير اليونانى والعبرى على آباء الكنيسة وراء المعايير التى وضعت للموسيقى الدينية، وذلك على أساس انهما التيّاران اللذان تبلور عنهما فكر "القديس أوغسطين". أما الفلاسفة الرومانيين فقد احتفظوا بآراء اليونانيين فى

صورها الأصلية ولم يعدلوا الفلسفات اليونانية فى الموسيقى وفقا للحاجات الدينية كما فعل آباء الكنيسة الأوائل[152]. ومع إحكام سيطرة الكنيسة على الحياة العامة. زادت قبضتها إحكاماً على الفنان؛ ففى الموسيقى نجد المدرسة الرومانية فى عصر القديس (جريجور) قد أثقلت الأناشيد الشعائرية واللحن التدريجى بالكلام والغناء. وخاصة بالنسبة للهاللوليات وصلوات التقدمة **offertiores** التى أثقلت بشطرات معقدة وبمطرزات، وبتدويرات حقيقية يفقد بها السامع معنى الكلمات. بل وصوت المقاطع جميعا. وقد رأى "شارل لالو"[153] فى ذلك فنا للفن يناسب العهود المدرسية كافة. قبل أن يكون فنا للدين، ولو كره الشعائريون - على حد تعبيره. غير أننا نرى أن هذا التعقيد إنما جاء لكى يلفّ العمل الفنى بالغموض، ويحوطه بنوع من السحر الذى يجذب صاحبه إلى موقف يفصله عن الواقع، وكان هذا محاولة منسجمة من الكنيسة لإضفاء القدسية على هذه الشعائر، بنفى صفة الواقعية والبشرية عنها، وإضفاء اللاعقلانية عليها.

لقد كانت هناك روابط وثيقة بين الإقطاعيين ورجال الدين فى العصور الوسطى، فقد كان معظم الأساقفة ينحدرون من طبقة النبلاء المقاتلة، فهم نبلاء أولا ثم رجال دين بعد ذلك. بل إن أنظمة الأديرة التى بدأت لجماعات عمل تحتقر الملكية والثروة قد أصبحت تتكون من كبار ملاك الأراضى الذين يستخدمون آلاف العبيد والفلاحين والصناع... وقد كانت الكاتدرائيات أماكن للعبادة ومشروعات عملية مربحة معا. وقد كتب "كنجرلى بورتر"[154]: "ومن المؤكد أن لا يوجد راسمالى فى القرن العشرين أو دبلوماسى فى القرن السادس عشر مكر بدهاء ولعب السياسة ببراعة أفضل مما فعل رهبان كلونى". وقد أدى توفر الثروة لدى الكنيسة، بالإضافة إلى مهابة الدين، إلى السيطرة على الحياة العامة، وتسخير كل شىء من أجلها - أى من أجل الكنيسة - وكان الفن أحد الأنشطة التى كانت السيطرة عليه ذات أهمية كبيرة. فقد كان "القديس أوغسطين"[155] يؤكد على حظر الموسيقى (الوثنية) والأدب (الوثنى) حظرًا تاما حتى لا يؤديان إلى إغراء المسيحيين على قراءة الشعراء الرومان أو حضور المسارح الرومانية. كما كان يوجد جانب صوفى فى تقديره

للموسيقى، ذلك لأنه كان يؤمن بالمبادئ الفيثاغورية التي كانت ترد ظاهرة الموسيقى إلى علاقات عددية خاصة، وتحاول تفسيرها من خلال هذه العلاقات. كما كان كل من "أوغسطين" و "بويتيوس" يرددون آراء "أفلوطين" و "أفلاطون" في الموسيقى. وقد انتهى الأمر بناء على آراء "بويتيوس" إلى اتخاذ فن الموسيقى قوالب جامدة لا تخرج عنها، وقد كان ذلك ذريعة لآباء الكنيسة لاعتبار كل من يخرج على هذه القوالب خارجاً على الدين. وظل تأثير آراء "بويتيوس" على رجال الكنيسة لعدة قرون، فنجدها ماثلة في دستور "يوحنا السادس والعشرين" (الذى شغل منصبه من سنة ١٣١٦ إلى ١٣٣٤)، فقد اقتبس رجال الكنيسة من (بويتيوس) آراءه في دفاعهم عن الموسيقى الدينية في الكنيسة المسيحية، وكذلك أفكاره عن دور الموسيقى في تأثيرها على الأخلاق[١٥٦].

"وبحلول القرن السادس اكتمل انحلال نظام التعليم في العصر القديم، وتضاءل عدد ممثلي الحضارة الكلاسيكية إلى حد كبير، وأدت هذه الحالة إلى جعل الدراسة الحرة كوسيلة للتحصّن ضد الهراطقة والمتفيقهين بلا فائدة. وهذه حقيقة لها أهمية كبرى في أي محاولة للكشف عن الدوافع الكامنة وراء اصطلاحات "جريجوري"، الذى أسفر تحريمه للعلم الدنيوى عن غلبة الدراسات اللاهوتية وتوطيد أقدام روما في المسائل اللاهوتية، ودام ذلك عدة قرون"[١٥٧]. وقد أمر "جريجوى"، وهو لا يزال أسقفا لمرسيليا - قبل توليه منصب البابوية بنزع وتدمير كل الصور المقدسة داخل نظام أسقفيته. وكانت تصرفاته مبنية على الاعتقاد بأن هناك فارقا بين تقديس الصورة ذاتها وبين النظر إليها على أنها رمز. وكان "جريجوري" يخشى أن يبدأ الإنسان العادى في تقديس الرموز بدلا من الموضوع المرموز إليه. وكانت نفس هذه المشكلة تتمثل في الموسيقى: فإذا كان الإنسان العادى الذى يؤمّ الكنيسة يفتتن بالطابع الحسّي للموسيقى الدينية إلى حد نسيان أن الموسيقى لا ترمى إلا إلى تجميل النص المقدس فحسب. فلا بد اذن من تبسيط الموسيقى وتأكيد النص"[١٥٨].

لقد كانت بداية عملية تحطيم الصور والتماثيل، وإثقال الموسيقى بالكلمات دائما تدّعى حماية الإنسان العادى من عالم الحسّ، وتفويت فرصة العودة إلى الوثنية عليه. وقد كان هذا يعكس ضعفا جوهريًا لدى رجال الدين، أكثر من كونه مجرد حماية للبسطاء.

والجدير بالذكر أن "جريجورى" لم يقع تحت تأثير الفكر اليونانى على الإطلاق، رغم السنوات التى أمضاها فى بيزنطة كقاصد رسولى للبابا، وعاد من سفارته دون أن يتعلم حتى اللغة اليونانية"[١٥٩]. وقد اتخذ "جريجورى"[١٦٠] موقف "أوغسطين" من الموسيقى، فرأى فيها مجرد عامل مساعد فى الصلاة. وحظر كل ما له صبغة وثنية ويمكن أن يكون له تأثير على المسيحيين. وهكذا امحى الفن والموسيقى من الوجود بوصفهما نشاطًا حضاريا. بل وقد عاقب أصحاب المناصب الكنسية – بعد توليه منصب البابوية – لأنهم استمعوا إلى نوازع الشرّ فى نفوسهم. ودربوا أصواتهم على أداء الجزء الموسيقى فى الصلاة. ورأى أن يقتصر دور القساوسة على غناء الإنجيل، ويغنى مساعدوهم بقية الجزء الموسيقى من الصلاة.

وإذا كان هناك من صور "جريجورى" على أنه شغوف بالفن تارة، وأنه تارة أخرى شخصية تفتقر إلى كل إحساس أو خيال فنّى. فإن احتقاره للعلوم والفنون كان من الأمور الثابتة. بل وقد ثبت ثبوتاً قاطعا – كما يرى "لانج" أن "الفقرات القليلة فى كتاباته التى نصح فيها بدراسة الفنون (Artes) قد حشرها رئيس دير يدعى "كاروديوس"، وأن "جريجورى" ذاته لم يرضى عنها، لأنها حورت مقاصده. بل وزيّفتها ومن هنا قال : لقد اكتشفت تحريف معنى كلامى بما لن يعود بأى فائدة Inveni dictorum meorum semsum valde inutilius fuisse permutatum. وهكذا تبين كيف عارض "جريجورى" المثل الحضارية التى دعا إليها كاسيودورس" وأتباعه"[١٦١].

لقد كانت الكنسية – اعتمادا على المؤثرات اللاهوتية فى النفس – تضفى على السلطة الإقطاعية طابعًا قدسيًا. وكان الهجوم على الإقطاع بمثابة هجوم على الكنيسة وعلى الدين!! وتصبح جميع العقائد الاجتماعية والسياسية الثورية بالضرورة

هرطقات ضدّ اللاهوت ... وقد اتخذت المعارضة نظرا لظروف العصر شكل (تصوف) كهرطقة صريحة أو كتمرد مسلح[١٦٢]. وحتى تصوير المسيح وهو يطرد مقرضي النقود من المعبد له معنى مزدوج حيث أن أنظمة الكنيسة والأديرة كانت بين مقرضي النقود الكبار في ذلك الوقت[١٦٣].

وقد سعت الكنيسة إلى الإيحاء بأن الفن قادم من عالم آخر، وذلك بالإمعان في التحريفات والتشوّهات التي تخلق تأثيرا انفعاليا، على حساب الشعور بالقربى الحقيقية بين المشاهد والفن. غير أن الفنانين والصناع من سواد الشعب سعوا إلى بث حياتهم وحياة الناس العاديين في الصور، فبدا القديسان "بطرس" و"بولس" وهما يطحنان القمح في "فيزيلاى" أشبه بفلاحين. وبدأنا نرى صوراً أخرى للفلاحين وهم يبذرون ويحصدون ويصنعون النبيذ، ويصنعون شخصيات من الكتاب المقدس يصورونها على أنها حجاج أو كتبه أو نجارون. وبدأ تصور الملوك والملكات على أنهم بشر وليسوا آلهة ودخل حسّ التطاحنات الطبقية في الفن. وهكذا ينشأ من داخل احتياج الكنيسة للدعاية وسط الشعب صراع في البناء الفوقي لأفكار المجتمع في العصور الوسطى[١٦٤].

وفي وسط هذه الصراعات كانت تصدر في الكنيسة القرارات، وتكتب اللوائح التي تحارب الفن بشتى الطرق، وذلك لأنه رغم السيطرة التامة على الفنانين، إلا أن التوجس من خروجهم على التعاليم الدينية كان هو الهاجس الذى يقضّ مضجع رجال الدين.

لقد كانت قاعدة القديس "بنوا **Benoit**" – في القرن السادس – تنصّ صراحة على ما يأتي : "ينبغي ألا يملك الراهب شيئا أبدا، لا كتابا ولا ألواحا ولا ريشة. ينبغي أن ينتظر من رئيسه كل شيء. ليمارس الصناع فنهم، إن وجد بعضهم في الدير، بكل تواضع إذا أذن لهم بذلك رئيس الدير، وإذا ما اعتز أحدهم بمهارته الفنية لأنها تبدو نافعة للدير، فليحرم من هذا الفنّ، ولا يسمح له أن يعود إلى مزاولته إلا بعد إذلاله نفسه وبإذن جديد من الرئيس"[١٦٥].

ومن هذه القاعدة نستخلص إلى أى مدى كانت السطوة القوية للكنيسة سواء على الرهبان أو الفنانين، فقد حرم الراهب من كل شيء، وعليه أن ينتظر من رئيسه الإذن بالقراءة أو الكتابة أو أى فعل آخر يقوم به. أما الفنانون فهم يعاملون معاملة قاسية، إنهم كالخدم، والإذلال هو نصيبهم إذا اعتزوا بأنفسهم كمبدعين، أو كأناس تستفيد منهم الكنيسة، وهو أمر لا سبيل إلى إنكاره ، ولكنها كانت نشوة القوة والسلطة.

لقد كان الدين لا يسمح – من وجهة نظر عقلية العصور الوسطى – بوجود فنّ للفن، كما كان من المستحيل السماح بالعلم للعلم. ولكن كان الفن يستخدم كأداة للتعليم، بصرف النظر نهائيا عن قيمته الجمالية، "وقد قال "سترابو **Strabo**" إن الصورة هى ما يتثقف بها الجهلاء "وظل "دوراندوس **Durandus**" يقول:"إن الصورة والزخرفة فى الكنيسة هى قراءات العامة وكتاباتها" وكان الرأى السائد فى العصور الوسطى المتقدمة هو أن الفن لا يعود ضروريا لو كان فى استطاعة كل شخص أن يقرأ ويتتبع سلسلة مجردة من الاستدلالات. فالفن كان ينظر إليه أصلا على أنه ترضية للجماهير الجاهلة التى يسهل تأثّرها بانطباعات الحسّ، ولم يكن يسمح له أبدا بأن يكون مجرد متعة للعين، كما عبر عنه القديس "نيلوس **St. Nilus**". فالطابع الإرشادى للفن هو أهم سمات الفن المسيحى"[١٦٦]. ولذا كانت اللوائح والقوانين المنظمة لعلاقة الفن بالكنيسة، مجحفة فى حق الفنانين، وتعاملهم كأدوات لتوصيل فكرة أو عظة، وكان الخوف، بل الرعب، من خروج الفنانين عن الخطّ المرسوم (أو المفترض رسمه) من قبل رجال الدين، هو الهاجس الذى يقضّ مضاجعهم.

لقد كان بوسع بعض رجال الدين، أن يوقفوا حركة الفن، أو أن يدمروا فنًّا بأسره، أو يقوموا بتشويهه أو تحريفه، وقد دفع الفن والفنانون الكثير فى مواجهات غير متكافئة، تضافرتْ فيها قوى الدولة ورجال الدين، والغوغاء.

لقد كان الاتجاه المتزمت فى مواجهة الفن، يرفض "الطبيعة الجمالية للفن، لدرجة رفضه حق الفن فى البقاء والوجود، على الأقل فيما يخص أدوات الفن

وأشكاله التعبيرية والفنون التجسيمية على وجه التحديد. وقد لاحظ "هيجل" أن الفكر الفلسفي المثالي واللاهوت (وقفا منذ زمن بعيد ضد الفن). وقد سبق ورود التحريم، فيما يخص تصوير وتجسيد الكائنات الحية في الكتب الموسويه (العهد القديم) وهذا يفسر خلو الفكر اليهودى من أية رسوم أيقونية أو يكاد. وقد تفسر هذه الملاحظة إلى حد معقول أحد الأسباب الهامة لغياب الفنون التشكيلية العبرانية.

وبشكل أدق فقد كان العهد القديم يبدى تحفظا كبيرا حيال الفن التجسيمى. اما الأشكال الفنية الموجودة فقد كانت متأثرة بالنمط الهللينى، كما يلاحظ ذلك فى أثر (كنيس دورا)[١٦٧]. وقد سار رجال الكنيسة على الدرب نفسه فى التحريم. فظهرت حركة تحطيم الصور Icono clasm . وهى حملة كان أساسها سياسيًا فى رأى "هاوزر" – أما الهجوم على الفن ذاته فلم يكن إلا تيارًا خلفيًا ضئيل الأهمية نسبيا فى مجموع الدوافع المعقدة، ولعله – فى رأيه – أقل هذه الدوافع أهمية، فهناك دافع آخر لفكرة تحطيم الصور، وهو أصل يرتبط بالنفور من عبادة الأوثان ارتباطا غير مباشر. وقد كان "استريوس الأمازى Asterius of Amasia" يندد بكل تمثيل تصويرى للربّ لأنّ أية صورة لا يمكنها – فى رأيه – أن تتجنب تأكيد العنصر المادى المحسوس فى الموضوع المصوّر. فتوجّه بتحذيره قائلا: "لا تصنعوا صورة للمسيح فكفا ما تحمّل من ذلّ التجسّد الذى خضع له بمحض اختياره من أجلنا، وما أحرانا أن نحمل معنا فى روحنا الكلمة غير المتجسدة[١٦٨]".

كما يرى "أرنولد هاوزر" أن الحملة التى شنّت ضد ما أدى إليه تبجيل الصور فى الشرق من عبادة الأوثان. أسهمت بدور فاق بكثير جميع العوامل الأخرى. ومع ذلك فحتى هذا العامل – فى رأيه – لم يكن هو السبب الحقيقى لقلق "ليون الثالث". فهو لم يكن حريصا على نقاء العقيدة. بقدر ما كان حريصا على التأثيرات التى سوف تؤدى إليها عملية الحظر هذه. وأهمها اكتساب الفئات (المثقفة) فى المجتمع آنذاك إلى جانبه، ذلك لأنه كانت قد ظهرت فى هذه الفئات نظرة اصلاحية بتأثير (البوليكانيين Paulicans) وارتفع صوت الاحتجاجات ضد نظام السر المقدس بأسره، وضد الشعائر (الوثنية)، وتنظيم طبقة الكهنوت. ومع ذلك فلم

يكن ثمة شيء يبدو له أكثر وثنية من عبادة الأصنام التي كانت أسرة "الأيزوريين Issaurians" المالكة، التي تتصف بالتزمّت الريفي كل الاتفاق مع الطبقة المثقفة[١٦٩].

فظاهرة تحطيم الصورة كانت في أساسها موقفا سياسيا يتخذ من الدين ستاراً، وذلك أن السيطرة السياسية كانت تتطلب مغازلة بعض الفئات، ومداهنة الأخرى، والتقرب إلى الجمهور الغفير من الناس الذي لا يمكن أن يُصْغي إلى كلمات سياسية يعرف بممارسته العملية أنها غير حقيقية، لكن كان مستعداً لتأييد أي كلام يستمع إليه إذا طرحه أحد رجال الدين على أنه يمثل الدين الصحيح. بل إن التخوف من عبادة الأوثان التي كانت تمارس بالنسبة لصور القديسين كان أساسه هو التخوف من تفتيت السلطة، وليتجه الجميع إلى عبادة الرب – وقد كان تأثير طائفة "البوليكانيين" كبيراً في هذا الشأن.

لقد كانت حركة تحطيم الصور حركة تتوخى الحطَّ من قيمة الفن، والفنانين، وإذلالهم لجعلهم أسلس قياداً، فهي لم تكن – في ذلك الوقت "حركة تطهيرية (بيوريتانية) أو أفلاطونية أو "تولستوية" موجهة ضد الفن في ذاته"[١٧٠].

وقد يكون النجاح العسكري للعرب، الذين لم يعترفوا بالتماثيل أو الصور – ولهم موقف متشدد من الفن، هو الذي جذب إليه البيزنطيين الذين اعتقدوا أن هناك "ارتباطاً بين نجاح خصومهم وبين عقيدة هؤلاء الخصوم، واعتبروا أنهم يستطيعون معرفة سر هذا الخصم عن طريق السير في خطاه والاقتداء به فحسب. وربما أراد هؤلاء أن يخففوا من نقمة الخصم باتباع أسلوبه في الحياة. والأرجح أن أغلبهم ظنّوا أن التخلي عن الوثنية لن يضرّ على أية حال"[١٧١]. وتناسوا أن المعارك الحربية تحسمها قوة الجيوش وتنظيمها. وإن وقوعهم في غرام الخصم هو موقف متكرر عبر التاريخ، إذ يعمل المهزوم على تقليد المنتصر، وإن كان غالباً ما يختار أمورا ثانوية، بعيدة عن أسباب الهزيمة، وذلك يكون بسبب العجز عن مواجهة الموقف الحقيقي.

إضافة إلى الأسباب السالفة الذكر، يضيف "هاوزر" دافعا آخر، يرى انه الدافع الحاسم وراء حركة تحطيم الصور، وهو الصراع الذى كان الأباطرة يشنونه مع أنصارهم، ضد تزايد قوة حركة الرهبنة. وذلك لأن الرهبان كانوا يؤلفون مع عامة الناس جبهة مشتركة تستطيع أن تصبح مصدراً للخطر على السلطات المركزية، خاصة بعد أن أصبحت الأديرة أماكن للحج يقصدها الناس ومعهم أسئلتهم وهمومهم ومطالبهم، ويحملون لها هداياهم أيضا. وكان أعظم ما يجذب الناس إلى الأديرة هو الأيقونات التى تصنع المعجزات، إذ أن امتلاك صورة مشهورة لقدّيس، أصبح مصدراً لشهرة وثراء لا ينفد بالنسبة لأى دير. ومن الطبيعى أن الرهبان رحبوا كل الترحيب بالعادات الدينية الشعبية، كعبادة القديسين، وتقديس الآثار والصور، من أجل زيادة نفوذهم وزيادة دخلهم. وكانت الرهبنة تحول بين عدد كبير من الشبان وبين الانضمام إلى الجيش والوظائف الحكومية والزراعة، ويحرمون خزانة الدولة من دخل كبير نتيجة للهبات والعطايا التى كانوا يتلقونها باستمرار. وعلى ذلك فإن الإمبراطور بتحريمه تقديس الصور كان يحرمهم من أقوى ما لديهم من وسائل الدعاية[١٧٢].

وهكذا استطاع أن يسلبهم الكثير من قوتهم، المادية والمعنوية. ويعوض ما فقده من مال، ويبنى الجيش. لقد كانت الحرب ذات أبعاد سياسية تتنازع على السيطرة، ومصادر القوة، وكان الفن أحد الضحايا فى معركة غير متكافئة، طرفاها الإمبراطور، ورجال الدين، ولكن رغم كل شىء، لم يفصح أحد عن الأسباب الحقيقية لئلا تنكشف الخطط، وينفض الأنصار الذين طالما ضُلّلوا، وكانوا وقوداً لمعارك لم يكن يعنيهم فيها أى شيء.

ولما كان بناء الكنائس يقوم على عمل العبيد الذين يتعرضون لأشد أنواع القهر، وكانت منازل الفقراء تحيط بالكنسية بأعمدتها الساحقة. الأمر الذى أدى إلى نوع من السخط والسخرية ظهرتا فى داخل الكنائس نفسها. فقد كان "النحت القائم على التحكم فى الفن الكاتدرائى القوطى يتخذ شكل الكاريكاتور المباشر والخيال الجامح. وقد أُستمدا من الطقوس والأرباب البدائية والسحرية القديمة، وظهرا هنا

على شكل قناع مضحك أو على شكل تجسيد جدى فى قالب هزلى لعقيدة الكنيسة كما هو حادث بين مثقفى الكنيسة حيث نجد ارتباطا ممتدا بالفلسفة الملحدة أو الإغريقية. وكما هو الحادث بين أرستقراطية البلاط حيث نجد ارتباط ممتدا بالآلهة والأبطال والأساطير الملحدة الإغريقية. بل نجد حتى ارتباطا بطقوس عبادة "فينوس" وكذلك بين الشعب يسرى تيار ملحد يتعارض مع العقيدة الكنسية الرسمية يتألف من بقايا الحياة والعقائد البدائية المشاعية، وقد تحولت إلى محتوى جديد. إلى بدانية ساخرة، كوميديا تضحك بمرارة على الكنيسة نفسها وهزليات الطقوس الكنسية تمثل فى الكنائس نفسها مثل "الأبرياء المقدسون" و "عيد الأتان" الذى يصلى فيه المصلون أشبه بالحمير و "الأسقف الغلام" وعيد "الأغبياء" الذى ينتخب فيه بابا أو مطران "للأغبياء" وهناك التمثيليات التنكرية الملحدة والأغنيات الفاحشة. وألعاب النرد على المذبح. ويقول "بريداهام Bridahm" الذى تتبع علاقاتها بالنحت الكاتدرائى القائم أنها تستمد من الخلاعة الرومانية وقد "علمت بالرموز أن المكانة العالية التى تخيلها الأغنياء لا تدوم للأبد". وقد ظهر النساك ولهم وجوه مضحكة وآذان طويلة وتظهر فى النحت القوطى جوانب أكثر للحياة الواقعية عما كان فى الفن الرومانى بما فى ذلك القصابون والصيادلة والمدرسون والصيارفة والبناءون وهم يعملون. وفى (ريمنز) حيث يتم تصوير الخطاة والشيطان يقودهم إلى عقابهم نجد بينهم رؤساء ملكية متوجة وسيدات يرتدين الملابس الفاخرة"(١٧٣). وهكذا كانت المقاومة والاعتراض فى عقر دار الكنيسة نفسها، وبأسلوب ساخر وروح متهكمة جعلت هذا النقد يمر رغم التزمت والصرامة فى مواجهة الفن والفنانين.

لقد واجه الفنانون من الكنيسة الكثير من الاضطهاد والإذلال. وكانوا مضطرين لخوض صراع عنيف فى مواجهة رجال الدين للوصول إلى استقلالهم. الذى لم يتحقق إلا فى العصر الحديث، ولكن فى خلال ذلك كانت هناك أساليب شتى للاعتراض، لعل السخرية بالصورة التى أوضحناها كانت إحدى هذه الوسائل الممكنة والناجعة فى ذلك الحين، وخاصة عندما كانت البيروقراطية والجهل وضيق الأفق تتفشى فى هياكل هذه المؤسسة.

ولقد وقفت الكنيسة بشدة ضدّ الموسيقى البوليفونية، وذلك نتيجة الاعتقاد السائد بين كثير من القادة المسيحيين بأن هذه الموسيقى تزعزع الإيمان، وتبعث الغموض في النص الكلامي، وتولّد الاضطراب، بدلا من أن تبثّ في المؤمنين شعوراً بالسلام والطمأنينة أثناء أداء الشعائر الدينية"[١٧٤]. وقد عبر الفيلسوف المدرسي والأسقف "شارتر" جون أوف سالبرى John of Salisbury (حوالي ١١١٥ – ١١٨٠) عن موقفه من الموسيقى البوليفونية قائلا: "تعكر الموسيقى صفو المشاعر الدينية، فتعرض نفوس المصليين الوادعة للإغراء وهم في حضرة الربّ في رواق الحرم المقدس، بتأثير خلاعة الصوت وإخلاله وبهرجته وتخنثه عند تصنع النغمات والجمل"[١٧٥].

وإذا كانت مثل هذه الاعتراضات لا ترتكز على أى أسس جمالية، بل إن هناك أسبابا اجتماعية وكنسية وسياسية قد حثت زعماء الكنيسة والباحثين على الوقوف ضد الموسيقى البوليفونية[١٧٦].

وقد كان اضطهاد الفنانين شائعا، مما اضطر "جريكو Greco إلى أن يمثل أمام المحكمة في الدعوى التى أقيمت ضده لأنه قد أطال أجنحة الملائكة فى بعض لوحاته أكثر مما تفرضه الكنيسة[١٧٧]. وكذلك أزعجت محكمة التفتيس (فيرونز Véronése) لأنه وضع أشخاصًا ثانويين يرتدون ثيابا مزركشة لامعة، ولهم حركات متسقة في لوحة "العشاء عند ليفى Repaschez Lév" وكان المسيح يكاد لا يحتل سوى منزلة شخص ثانوى فى الوليمة، يكتنفه جنود مسلحون ثملون ومجانين[١٧٨].

ومن نظام الدومنيكان فى إيطاليا للأخوة الرهبان الواعظين، خرجت محاكم التفتيش ونمت، وكان قد تم تنظيم هذه الطائفة لمقاومة الهرطقة.

وفى روسيا القيصرية كانت سيطرة ورقابة الكنيسة الأرثوذكسية قد توطدتْ وازدادت هيمنة وقوة نحو أواسط القرن السادس عشر ،كما أن موقفها الرسمى من الفن قد اتضح جليا فى مقررات المجامع الكنسية وبخاصة مجمع (ستوجلاف) (١٥٥١م) وقد شددت الكنيسة الروسية رقابتها الصارمة على المراسلات والكتب الدينية والرسوم واللوحات، وشمل الحظر تقريبا –جميع الكتب الدنيوية والأدبية،

ناهيك عن الكتب العلمية. وقد أثرت هذه الإجراءات الصارمة تأثيراً سلبيا في تدهور مستوى الإبداعات الفنية بجميع ألوانها. وفيما يخص فن الأيقونات، فإنه تراجع إلى حد كبير بسبب رقابة الكنيسة وسيطرة المفاهيم والمقولات اللاهوتية المتزمتة"[١٧٩].

وكان الموقف المتزمت تجاه الفنانين، ومحاولة إضفاء هالة قدسية على الأعمال التي يسمح بها رجال الكنيسة الأرثوذكسية الروسية، وراء عدم الإشارة إلى أسماء الفنانين من قريب أو بعيد، وكأن القضية أعجوبة إلهية جديدة - على حد تعبير - "ميخنوفسكي"[١٨٠]. بل إن الفنون المختلفة استخدمت كأداة فعالة "لشد ملايين البسطاء نحو حضور الشعائر والتراتيل والطقوس والمواعظ. فالأضواء المشعشعة الصادرة عن الثريات والشموع والمصابيح، والهواء المشبع ببعض الأبخرة (المقدسة) كل هذه الأشياء أسهمت في تعميق التأثير على عقول وعواطف وأحاسيس رواد الكنائس ... ففي حين يحتقر رجال الكنيسة القيم الفنية - الجمالية لكثير من الفنون الكنسية نجد أن عامة الناس يحبون ويجلّون تلك الأعمال. بل هي تشدّهم وتجذبهم نحوها ولذا فإن الكنيسة رغم بغضها للفن وموقف متزمتيها السئ منه كانت في أحيان كثيرة مضطرة لأن تتعامل معه. وقد كانت تقسم الأيقونات إلى أيقونات أساسية وأخرى ثانوية. والجدير بالذكر، أن "صفة الأساسية لم تكن ناجمة عن مزاياها الجمالية ولا حتى الدينية، وإنما عن نوعية المواد التي تتألف منها. فهي عبارة عن مصكوكات فضية أو مطلية بالذهب، وفي أحيان كثيرة كانت مرصعة بالأحجار الثمينة"[١٨٢]. وقد مارست الكنيسة كلّ أنواع الإذلال والاضطهاد ضد الفنانين، رغم ما قدموه لها من خدمات ثمينة - وذلك لأن عداءها للفن كان أصيلاً، ولم يكن موقفها المهادن منه أحيانا الا محاولة لكسب العامة والبسطاء عن طريق ما تضفيه الفنون على التعاليم من جمال ورونق يجذب هؤلاء البسطاء. "وها هو وزير البلاط الملكي الروسي يصرح بشأن لوحة "ن. ن. جي" (مبشر القيامة - ١٨٦٧م): ان أفكار هذا الفنان - طبقا لآراء الزعماء الروحيين ليست متطابقة تماما مع القصص الانجيلية للأحداث، ويضيف قائلا: ولهذا فإن تعليق هذه اللوحة في قاعات

الأكاديمية الإمبراطورية للفنون الجميلة ليس مريحاً إطلاقاً"[183].وقد كانت الكنيسة ساخطة على جميع الفنون، سواء التجسيمية منها أو غيرها.

وكما حدث في الكنيسة الكاثوليكية، فإن الديكتاتورية الروحية التي كانت تمارسها الكنيسة الأرثوذكسية لم تمنع أبداً التطور الفني. بل إن الفنانين الذين عملوا بأوامر من الإكليروس، لم يتبعوا أيضا التعاليم الحرفية، "وقد اضطر بعضهم للتحايل على تعاليم السلطات الكهنوتية، وابتداع أساليب في الرسم والنحت والهندسة لا تقع ضمن دائرة الحظر والمنع والإدانة"[184].كما أن المساومة و(حلول الوسط) تجاه الفن كانت إحدى العلامات المميزة لسيرة وسلوك (الآباء). بل وقد اشتدت في لحظات تاريخية محددة المقاومة، وقويت روح التمرد. في مواجهة تعاليم الإكليروس.

لقد كان موقف الكهنوت من الفن ينطلق من معايير محض نفعية. "فالتراتيل والموسيقى والأناشيد الشعائرية، تقوم قبل كل شيء من خلال مدى مقدرتها على جذب أكبر عدد من الناس نحو الكنيسة وما يقدمه زعماؤها لهم. وانطلاقا من هذه النظرة النفعية اتخذ المجتمع الفاتيكاني دستوراً للأدب الكنسي يركز على ضرورة تبسيط التراتيل والأناشيد والألحان الموسيقية العبادية لتشد الجموع البسيطة المتدينة"[185]. لقد كان هذا الموقف النفعي، هو الذي يبرر موقف الكنيسة من بعض الفنون. ذلك أن السائد هو أن العهدين القديم والجديد كانا يحطّان من شأن الفن والتاريخ ويستهينان بالإنسان وذاتيته[186].

وإذا كنا قد عرفنا موقف الكنيسة الكاثوليكية، وكذلك الأرثوذكسية الروسية من الفن، فبقي أن نتعرف بصفة عامة – على موقف البروتستانت.

"كان مارتن لوثر (١٤٨٣ – ١٥٤٦) في الأصل رجل علم اصبح راهبًا، ثم تحول إلى مصلح عندما ثار على الأساليب الفاسدة التي يتبعها كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية. وقد قسم الديانة المسيحية للحضارة الغربية إلى شعبيتين في نفس اليوم الذي ثبت فيه قضاياه الخمس والتسعين الشهيرة على باب كنيسة فتنبرج wittenberg في ٣١ أكتوبر عام ١٥١٧... وأصبح "مارتن لوثر" أول وأعظم قائد

لحركة الإصلاح البروتستانتية"[187]. و"مارتن لوثر" لا يحتل مكانته بفضل تزعمه الحركة البروتستانتية، بل إن مصير الموسيقى البروتستانتية كان يعتمد عليه. وقد كتب لوثر في كتابه "مدح الموسيقى **Eulogy of Music**. يقول: "إن الموسيقى لتثير كل انفعالات قلب الإنسان. فلا شيء في العالم أقدر من الموسيقى على أن يجعل الحزين فرحاً، أو الفرح حزيناً، وعلى أن يكسب اليأس شجاعة، ويجعل المغرور متواضعاً، ويخفف مشاعر الحسد والكراهية"[188].وقد كان "لوثر" يعزف العود والناى ويستمتع بغناء الأناشيد الجريجورية والقداسات ...والأغاني الموزعة توزيعا كونتر بنطياً، وكان يعجب بفن البوليفونية أي إعجاب[189].

وقد كتب "مارتن لوثر"، ما يكشف عن حسن فهمه وعشقه للموسيقى. إذْ يقول: "أليس رائعا وفريدا أن يستطيع أحد الناس غناء نغمة بسيطة أو سطر من سطور التنوّر (كما يقول الموسيقيون) بينما تشارك ثلاثة أو أربعة أو خمسة أصوات أخرى بالغناء، فيحلّق بهذه النغمة البسيطة إلى أسمى آفاقها، إما بالتلاعب بها أو الحوام حولها أو إحاطتها بالزخارف على نحو عجيب دليل على براعة الصنعة. وكأنها تؤدى رقصة في السماء. فيها لقاء وعناق يكشف عن علامات المحبة والإخاء، لابد إذن من أن يعبر من لا يملكون أكثر من الفهم البسيط لهذا الفن – وإن كانوا يتأثرون به – عن شديد إعجابهم به، وأن ينتهوا إلى الاعتقاد بعدم وجود شيء يفوق هذه الأغنية المحلاة بالأصوات المتعددة" – ويلعق "لانج" على هذا القول بأنه لا ترجع روعته إلى ما فيه من فهم عميق للموسيقى البوليفونية، وحسب. وإنما أيضا لاختفاء أنماط المقارنات والاستشهادات التي اعتاد معاصرو "لوثر" الرجوع إليها عند الثناء على الموسيقى[190].

وقد كان "لوثر" يقارن الموسيقى باللاهوت، فيرى أن الموسيقى واللاهوت هما وحدهما القادران على إسعاد النفوس القلقة، وبث الطمأنينة فيها، وأن الشيطان الذي هو مصدر كل شقاء وهم يهرب من الموسيقى مثلما يهرب من اللاهوت. ولهذا – في رأيه – مارس الأنبياء فن الموسيقى كما لم يمارسوا فناً آخر، فهم لم يربطوا بين لاهوتهم وبين الهندسة أو الحساب أو الفلك وإنما ربطوه بالموسيقى، وعن

طريق الموسيقى دعوا إلى الحقيقة بالتراتيل والمزامير. وكان "لوثر يرى أن القديس "أوغسطين" كان يحس بتأنيب الضمير كلما اكتشف أنه قد وجد في الموسيقى لذه وسعادة، إذْ كان يعتقد أن في مثل هذه المتعة خطيئة وإثمًا. لقد كان تقيا بمعنى الكلمة، ولكن لو كان يعيش اليوم معنا لاتفق معنا"[١٩١].

وإذا كانت الموسيقى هي القادرة على إسعاد النفوس القلقلة، وبث الطمأنينة في القلوب، وطرد الشيطان،، فإننا هنا مع "لوثر" نجد أنفسنا أمام رأى على النقيض مما جاء على لسان كثير من الرهبان ورجال الدين الذين رأوا – كما سبق أن ذكرنا – أن الموسيقى تثير الاضطراب في النفس، وتطرد الطمأنينة من القلوب.

وقد اهتم "لوثر" بالدور الأخلاقي للموسيقى، وكذلك كانت نظرته لشتى الفنون والعلوم،، وكان يعتبر الموسيقى تساعد على زيادة تقبل الشباب لتعاليم الله. كما يسود الزعم بأن ما كان ينشده "لوثر" هو زيادة إقبال العامة على الطقوس الدينية. ومن هنا جاء إصراره على استعمال الألمانية الدارجة. ولكن أى استقصاء لكتاباته – في رأى "لانج"[١٩٢] – سيبين أن نظرته كانت أرحب من ذلك. وهكذا فبالرغم من أن الفكرة الأساسية التي وردت في خلد "لوثر" كانت إعداد موسيقاه لمن أسماهم "عامة الناس" إلا أنه حاول ترك الباب مفتوحا لكل تقدم موسيقى مستطاع – على حدّ تعبير "لانج".

لعل فكرة الرغبة في كسب أنصار لمذهبه الجديد كانت وراء الاهتمام بالموسيقى، وذلك أن حركته كانت تعتمد على البسطاء والعامة. وقد حرص بناءً على ذلك على تحويل الكثير من الأغاني الدنيوية إلى أغان دينية تلائم الحاجات البروتستانتية، كما عدل شعائر الصلاة الكاثوليكية، وأدخل تراتيل دينية باللغات القومية ينشدها جمهرة المصلّين حتى يتيح لكل فرد منهم فرصة الاشتراك في هذه الشعائر. وإن كان "لوثر" قد كتب إلى "جورج شبالاتين **George Spalation** عام ١٥٢٤ في معرض حديثه عن الأناشيد والأغاني، بأنه يجب أن تكون ألفاظها بسيطة ومعانيها واضحة وقريبة من المزامير بقدر الإمكان. فإنه بعد عام من ذلك أضاف "لوثر" في كتابه "ضد الأنبياء السماويين" قوله : على الرغم من استعدادي للسماح

بترجمة النصوص اللاتينية للموسيقى الغنائية وموسيقى المجموعة إلى اللغات القومية مع الاحتفاظ بالأنغام الأصلية والإطار الموسيقى، فإنى اعتقد أن النتيجة لا تبدو مرضية أو ملائمة، فمن الواجب أن يكون النص، والعلامات والنبرات. والنغمة. وكذلك التعبير الخارجى بأكمله امتدادا أصيلا للنص الأصلى ولروحه، وإلا لكان كل شيء أشبه بالتقليد الأعمى"[١٩٣]. ولقد كان "مارتن لوثر" يقول: أنا لست من أصحاب الرأى القائل إن الكتاب المقدس وحده يكفى، وأن من الواجب رفض كل الفنون واستبعادها نهائيا، كما يقول أصحاب المذهب المخالف، وإنما أود أن تستخدم الفنون كلها، ولا سيما الموسيقى فى خدمة الإله الذى وهبنا إياها وخلقها"[١٩٤].

وقد فسر "لوثر" الآلات الموسيقية تفسيرا أسطوريا، ونسب إلى المقامات الموسيقية نوعا من الرمزية الأخلاقية، كما ربط بين الإنجيل والنغمات الموسيقية. وهكذا كان موقف "لوثر" من الموسيقى، لم يكن ممن يحرمونها هى، أو أى فن، وإنما جعل لها وظيفة جوهرية فى إطار الكنسية البروتستانتية، وكان يقول : "ينبغى أن يكون المدرس قادراً على الغناء، وإلا لما اعترفت به. كما ينبغى ألا يقبل الشباب فى سلك الوعاظ ما لم يكونوا قد مارسوا الموسيقى وتعلموها فى المدارس"[١٩٥].

ولكن مع مرور الوقت كان هناك رد فعل محافظ فى مواجهة آراء "مارتن لوثر" الفنية فى الموسيقى على يد المصلح السويسرى" أو لريخ تسفنجلى **Ulrich Zwingli** . الذى رغم كونه شاعراً وموسيقيا، إلا أن هذا لم يمنع روحه الدينية الصارمة من أن تتعمد ترك الأرغن فى (زيورخ) يحطّم، بينما وقف صاحب الأرغن يشاهد الموقف وهو يبكى عاجزاً. وقد ازداد "كالفن" تطرفا حين أخذ على عاتقه تقويم نظريات "لوثر" فى وظيفة الموسيقى فى الكنيسة والبيت. فقد كانا ("كالفن" & "وتسفنجلى") يخشيان أن تحول الموسيقى أنظار المؤمنين عن هدف الدين[١٩٦].

وقد كان نتيجة لتزمت "كالفن"[١٩٧] البدائى أن استبعدتْ حتى المصاحبات البسيطة من التراتيل. لقد قام الكالفينيون بالقضاء على كل شيء يذكرهم بالتفاهة الممقوتة للموسيقى، التى وضعها اتباع البابا. واستمر الاضطهاد للموسيقى فى أنحاء ألمانيا، وسويسرا زهاء أكثر من القرن. وذلك عندما رأى "المؤمنون فى البوليفونية

الغنائية والموسيقية الأرغنية غرورا باباويا يسيء إلى روح الكنيسة المقدسة. وسوف نري هذا الاتجاه العدائي في الكنائس المتقشفة المضجرة "للبيورتان" الإنجليز".

لقد كان "كالفن"[١٩٨] (١٥٠٩ – ١٥٦٤) يرى أن الموسيقى قد تؤدى إلى إثارة الشهوات، وإطلاق روح الانحلال، أو إلى بعث الطراوة والرخاوة في النفوس. وكان اتباعه لا يسمحون بأي موسيقى دينية في صلواتهم فيما عدا غناء جمهرة المصلّين. وقد فرض "كالفن" على الموسيقيين شروطا صارمة جعلت جهودهم تقف عند حد وضع تآلفات هارمونية بسيطة للمزامير. لقد كان يقسم الفنون إلى فنون صالحة تحمل إرادة الله على الأرض، وفنون آثمة لا تقدم إلا المتعة الحسية للإنسان. وقد حرم استخدام الأرغن لئلا تؤدى أصواته إلى صرف الأنظار عن معنى الأنشودة الدينية.

وقد بدأت مع المتطهرين[١٩٩] puritans الإنجليز حركة تسريح المجموعات الغنائية الكاثوليكية، ودمروا آلات الأغن بالكنائس، وكذلك كتب الغناء الجماعي حيثما وجدوها. وأغلقوا المسارح على اعتبار أن الموسيقى التي تعزف بها دنسه تحضّ على الخطيئة، واعترضوا على عزف الموسيقى وسماعها يوم الأحد. وعلى استخدام الموسيقى المعقدة في شعائر الكنيسة. وقد كان العداء "الكالفنى" للموسيقى جزءاً من رد الفعل على التبهرج الديني للكنيسة الكاثوليكية.

لقد كان اليهود أول من جهروا بالشكوى من أن الاتجاهات الدنيوية للوثنيين اليونانيين – الوافدة من أثنيا إلى فلسطين – تمارس تأثيراً أخلاقياً فاسداً في اليهود. كذلك كان موقف آباء الكنيسة الأوائل. أما القديس "أوغسطين" الذى كان "أفلاطونيا" إلى حد كبير يدعو المسيحيين الأوائل إلى أن يحذروا الأنغام الإباحية المنبعثة عن المسرح الروماني، وكان يرى موسيقى الشوارع رجساً من عمل الشيطان، ولقد تابع "كالفن" أفكار "أوغسطين"[٢٠٠].

وإذا كان اليهود قد وقفوا بحزم – وفقًا لما جاء في العهد القديم – ضد الفن عموماً سواء كان نحتاً أو تصويرا، أو موسيقى ... إلخ، فإن آراءهم كانت من أهم المصادر التي استقى منها البروتستانتيون أفكارهم. ولقد قال أنبياء بني إسرائيل

لأمتهم : "إن الأغاني المدنّسة التي تدعو إلى الحب والشهوة تكفي لدمار العالم. وإن أغاني بني إسرائيل تكفي لإنقاذه"[٢٠١].

ولقد كانت الجذور الحقيقية للفلسفة الموسيقية العبرانية، والكاثوليكية والبروتستانتية، ترجع إلى "أفلاطون". فقد احتفظ "البروتستانت" - رغم كل الثورة والتغيرات الشكلية التي حدثت - بالتراث الكاثوليكي في الموسيقى. كما أن المسيحية الأوروبية منذ نشأتها، لم تتخلّ عن التراث العبراني في الفن والموسيقى رغم التقلبات، والمواقف المتباينة على مرّ العصور الوسطى، كما "أن هناك روحاً أخلاقية وجمالية واحدة تجمع بين تحذير الحاخامات اليهود من الأغاني اللاأخلاقية، وبين النصائح التي وجهها "أفلاطون" إلى حراس الدولة"[٢٠٢]. بل ويمكن أن تكون - كما سبق أن ذكرنا - منحدرة من الشرق، من مصر، والصين.

وهكذا فإن ما كان يقدمه "أفلاطون" في محاوراته، والتي كانت تحمل وجهة نظر الفيلسوف، رجل الأخلاق، والدولة، من تعليمات صارمة، تضع الفن ضمن إطار نسقه الفلسفي، الذي يقود به الدولة المثلى - هذا الذي دعى إليه "أفلاطون" - قد تحقق على أيدي كهنة العصور الوسطى هؤلاء الذين قاموا "بإدخال "أفلاطون" في المسيحية الأولى بوصفه حجة معصوماً من الخطأ ينبغي أن تُتّخذ آراؤه في الموسيقى معياراً للحكم في مجال الموسيقى الدينية فضلا عن الموسيقى الدنيوية"[٢٠٣].

وهكذا كان موقف الدين لدى الطوائف المسيحية المختلفة متشدداً من الفن، فإذا كان الأرثوذكس الروس، قد اعتبروا "عشق الجمال والاستمتاع الحسّي العاطفي بالأيقونات الجميلة كإبداعات فنية جميلة لا يعتبر منافيا لجوهر الدين المسيحي وحسب، وإنما يعتبر تجديفًا وزندقةً يتوجبان التكفير واللعنة"[٢٠٤]. فإن الكاثوليكية قامت بدور كبير في اضطهاد الفنانين وإذلالهم وعمليات تحطيم الصور والتماثيل، وكذلك فإن البروتستانتية - خاصة من كلفن ومن جاء بعده - كانت تتخذ موقفًا متزمتاً من الفن، والفنانين، وقد استقت المسيحية أفكارها من العبرانية الأشد تزمتاً وتحجراً، وأصل التحريم الصريح في الأديان السماوية.

إن جوهر العلاقة بين الفن والدين يمكن التأكيد على أنه يقوم على التعارض فيما بينهما. حيث أن الفن "يجسد النظام الإنساني الطبيعي للقيم والمعايير. في حين أن اللاهوتيين يؤكدون على أن الدين ظاهرة لا طبيعية، ولا يمكن أن تهبط إلى مستوى المعايير البشرية"[٢٠٥]. ولقد كانت جميع الطوائف تؤكد على الرؤية المتزمتة للفن، إن لم تعمل على إلغائه تماماً. وهذا يؤكّد - بما لا يقبل الشكّ - التباين الجوهري في منطلقات وأسس كل من الفن والدين.

إن الديانات التوحيدية رغم اهتمامها بتقديم مجموعة من التعاليم، والتي يحاول شراحها أن يستقوا منها كل شيء في الحياة، ورغم أنها تحاول أن توحي بنوع من الواقعية عن طريق التدخّل في كل أمور الإنسان، والتنظير لجميع شئون حياته، إلا أنها "تضم أيضا في بنيتها الداخلية عناصر مستمدة من الأساطير والقصص والحكايات الشعبية المنتشرة، بل والمتعارضة في أحيان كثيرة مع جوهر تعاليمها"[٢٠٦]. وهذا ما يجعل العلاقة بين الفن والدين علاقة شائكة نظراً لأن النصوص الدينية تحتمل العديد من التفسيرات (حمالة أوجه)، وهذا يتوقف على من يقوم بالتأويل، أو يقدّم النصّ كما هو، بالإضافة إلى ظروف تقديم هذا النصّ سواء بعد تأويله أو من خلال بنيته السطحية فحسب. ولذا كان الموقف من الفن شائكا، والصراع يتخلله بعض الهدوء أحياناً، ولكن العلاقة الأساسية كانت دائما تقوم على الصراع، والتعارض.

***

-٢-

- كانت شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام تعيش حياة بدوية غير مستقرة، تعيش في حالات من الحرب، وندرة الموارد التي كانت تحول دون الاستقرار والرفاهية. ولذا فإن الفنون اليدوية كالنحت والتصوير وغيرها كانت لا تجد لها مستقراً فيها، وكان الفن الذي ذاع صيته لدى عرب الجاهلية هو فن القول: الشعر. وربما كانت الفنون الأخرى موجودة بشكل محدود في الجزء الجنوبي من الجزيرة العربية، وكانت وثيقة الصلة بالديانات الوثنية السائدة في تلك المنطقة.

أما إذا تكلمنا بشكل عام عن الوطن العربى، فيمكن القول بأن رسم الكائنات كان شائعا قبل الإسلام، "وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقرب منها طبقاً للظروف المختلفة التى تكون سائدة. ولكنه لم يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الإغريقى والرومانى، ثم فى عصر النهضة فى أوروبا، لاختلاف أساسى فى الهدف والغاية الاجتماعية من الفن. بل إن الأقاليم العربية فى فترة النفوذ الإغريقى حَرِصَتْ على التخلّص من سيطرة الفن الإغريقى والابتعاد عن أساليبه فى تصوير الكائنات الحية والعناصر النباتية. ويؤكد هذا الرأى ل. برهير **L. Brehier**، هـ. تراسى **H. Terrasse**، نيلسن **Nielsen**، لامانس **Lammans**. حيث يجمعون على القول بأن الآثار فى الشرق الأدنى قبل ظهور الإسلام بحوالى ثلاثة قرون تنبئ عن ثورة على الروح الإغريقى فى الفن. وتثبت أن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهلّلينستى فى آسيا الصغرى والشّام ومصر بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان، وعن العناية بتصوير الأجسام واحترام أصول التشريح، بل انصرفتْ إلى الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية. فقلّتْ صناعة التماثيل المجسمة، ورجع الفنانون فى الشرق الأدنى إلى روح الأساليب التى ازدهرتْ فيه على يد الأشوريين والحيثيين ويعتقد هذا الفريق من العلماء أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية من سلسلة الفن فى الشرق الأدنى. وأن الفن المسيحى فى هذه الأقاليم قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية"(٢٠٧).

وهكذا لم تكن الجزيرة العربية، مهبط الدعوة، موئلاً للفن، بل كانت تفتقر إلى الأسس التى يقوم عليها هذا الفن. ولكن البلاد التى صارت فيما بعد إسلامية، مثل مصر، والشام، وبلاد ما بين النهرين، وغيرها كانت حضاراتها عريقة، ولها تقاليد فنّية تمتد جذورها إلى عمق التاريخ. وأنها عندما وقعت تحت تأثير السيطرة اليونانية والرومانية، كانت تتخذ موقفا "شرقيا" يتسم بتجنب الصور والتجسيم، تحت تأثير دياناتها القديمة، أو المسيحية الأرثوذكسية أو النسطوريّة المتشددة فى مواجهة الفن عموماً، ولذا كانت فنون هذه البلاد فى القرون الثلاثة السابقة على الإسلام، هى

المقدمة الطبيعية لما سوف يستجدّ من الفنون، والتى سوف تصطبغ بصبغة دينية إسلامية.

ولقد كانت الجزيرة العربية – مكة واليمن – موئلاً للمعتقدات والأساطير، وكانت ثمة ديانات موروثة تضمّنتها السير. فكانت الكعبة تمتلئ بالتصاوير وتجتمع من حولها الأصنام، "والتى كان أكثرها فيما يبدو جلبه العرب معهم فى رحلاتهم إلى خارج مكة شمالا وجنوبا. أما تلك الصور التى ازدانت بها جدران الكعبة قبل الإسلام فمما لا شك فيه أن العرب جلبوا لصنعها صناعاً من الخارج. وقد كان من بين ما عثر عليه آثار سبئية من تماثيل صغيرة وتحف برونزية، وهى وإن لم تكن من الاتقان بمكان، لكنها تدلّ ولا شك على أن سكان تلك الناحية هم أيضا ذوى تجربة وخبرة فى تلك الفنون اليدوية. كما أن ثمة تماثيل صغيرة كانت تصنع فى الإسكندرية فيما بين القرنين الثانى والسادس الميلاديين ثم حملها نفر من الروم عبر البحر الأحمر... ويحكى "الأزرقى" فى كتابه (أخبار مكة) أن سادة قريش لما هموا بإعادة بناء الكعبة استعانوا بنجار قبطى من الحبشة اسمه "باقوم" وأنهم زوقوا سقفها وجدرانها وجعلوا فى دعائمها صور الأنبياء والملائكة، وكان من بين هذه الصور صورة إبراهيم وصورة عيسى بن مريم، وأمه، وعبارة "الأزرقى" تفيد أن تلك التزاويق كانت هى الأخرى من صنع غير العرب"(٢٠٨).

لقد كانت الجزيرة العربية لا تعرف التصوير أو النحت أو غيرها من الفنون التى كانت منتشرة فى اليونان أو مصر – "ولعل بعد الجزيرة العربية عن التصوير فى جاهليتها كان له أثره فيما بعد حين أظلّها الإسلام. فكانت أميل إلى الأخذ بما تخال فيه نهْياً عن التصوير وابتعاداً عنه"(٢٠٩).

"ولم يهتم العرب بالفنون التشكيلية إلا بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وكان ذلك فى عهد خلفاء بنى أمية الذين تقلدوا الحكم عند انتقال الخلافة إلى دمشق"(٢١٠).

و"لم يكن للعرب فى عهد النبى فنّ خاص بهم يستحق الذكر، ولكنهم عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبنّوا الفنون الرفيعة الراقية فى هذه البلاد. وتشير

المراجع التاريخية إلى أن خلفاء الدولة الأموية الذين تولوا الحكم من سنة ٦٦١ إلى ٧٤٩م جلبوا مواد البناء واستقدموا مهرة الصناع من شتى البلاد لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد. واستعانوا في مسجد دمشق بعمال من السوريين والبيزنطيين لتجميله بالفسيفساء، في حين أشرف على بنائه مهندس إيراني. ورحل كثيرون من الفنانين المصريين للعمل في تعمير بيت المقدس، ودمشق ومكة"[٢١١].

واتبع العباسيون أيضا نفس الأسلوب في استجلاب الصناع من مختلف الأقاليم.

أما أول مسجد بني في المدينة فكان من الحجارة والطوب اللبن ويغطى جزء من سقفه بسعف النخيل. ويرتكز هذا السقف على عدد من جذوع النخيل. وكانت قبلته في البداية نحو بيت المقدس، ثم تحولت بعد ذلك إلى الكعبة. وكان المسجد هو المقر الرسمي الذي يلتقي فيه الرسول بكبار الصحابة وأهل الرأى من المهاجرين والأنصار، هذا بالإضافة إلى دوره في جمع المصلّين[٢١٢]. ولقد كانت بدائية بنائه تؤكد على عدم وجود تقاليد في البناء لدى أهل الجزيرة من قريش أو الأنصار الذين أسلموا، تضارع أممًا أخرى في الشرق. ولذا عندما امتدت فتوحات العرب خارج شبه الجزيرة العربية استخدم المسلمون الكنائس التي وجدوها في سوريا كأمكنة للصلاة، كما قاموا بتحويل بعض القصور الفارسية في إيران إلى مساجد بالرغم مما وجد بها من أشكال حيوانية[٢١٣].

ويرى "ديماند"[٢١٤] أن من أهم مصادر الفن الإسلامي – بعد انتقال الخلافة من المدينة إلى خارج شبه الجزيرة العربية في دمشق، ثم بغداد – كان الفن البيزنطي والفن الساساني. وقد لوحظ اقتباس التعبيرات الفنية من هذين المصدرين ووجودهما جنباً إلى جنب في الآثار الإسلامية الأولى مثل <u>قبّة الصخرة</u> ببيت المقدس (٦٩١ – ٦٩١) وواجهة <u>قصر المشتى</u> التي ترجع إلى القرن الثامن، والصور المرسومة على قصر عمره (حوالي ٧١٢). وكانت الفنون القبطية المصرية، والمسيحية السورية مصدرًا للعديد من الموضوعات الزخرفية التي وجدت في آثار العصر الإسلامي الأول. فالفن المسيحي المصري (القبطي) معروف لنا من المنحوتات والمنسوجات التي ترجع إلى ما بين القرنين الثالث والسابع الميلادي.

ويتضح في مسجد قبّة الصخرة التأثر بتصميم الكنائس التي كانت ساندة في سوريا قبل دخول الإسلام إليها. فكنيسة القديس "يوحنا" الموجودة في "جرش" بالشام شيدت في عصر "قسطنطين" عبارة عن دائرة داخل مربع، كما أن كنيسة الصعود الموجودة في جبل الزيتونة في الأردن (القرن الرابع الميلادى) كان تصميمها عبارة عن مثمن داخله دائرة تحيط بصخرة كان يقف عليها المسيح عندما صعد إلى السماء. كما أن استخدام القباب كان معروفاً في بلاد الشام ، وقد كان مسجد الصخرة يعتمد على رسم دائرة داخل مثمن. وربما كان وراء اختيار هذا التصميم، رغبة "عبد الملك" في تشييد مبنى يحيط بالصخرة المقدسة ليصلح مزاراً للمسلمين يحجّون إليه ويطوفون حول الصخرة يتبركون بها بدلا من الذهاب إلى مكة ووقوعهم تحت تأثير "ابن الزبير" والى مكة الذى خرج عن طاعة الأمويين لمدة تسع سنوات[٢١٥].

وإذا كانت عملية النقل والتأثير واضحة من الفن المسيحى البيزنطى في الشام في مسجد الصخرة، وغيره، فإن الأمر لم يقف عند الحدّ، بل تم بناء "جامع دمشق" (٧٠٧ – ٧١٤م) في عهد "الوليد بن عبد الملك" فوق أساسات كنيسة القديس "يوحنا" التي أمر بهدمها. وكان المسيحيون قد شيدوا هذه الكنيسة فوق أنقاض معبد وثنى كانت له أبراج مربعة أركانه. ولا يزال أحدها قائما في الركن الجنوبى الغربى حيث أبقى المسلمون عليه واستخدموه للمناداة على الصلاة[٢١٦].

وقد انتشرت عمارة القصور في العصر الأموى، والتي كانت تزْدان بالصور والرسوم، "فنجد في غرفة الخليفة في قصر (خربة) رسوماً تمثل شجرة (نارنج) مورقة يقف على جانب منها زوجان من الغزلان يرعيان العشب الأخضر. وعلى الجانب الآخر أسد ينقضّ على غزال ثالث. وتبدو زخارف الأرضية وكأنها سجادة. ولقد استطاع الفنان بمهارة توضيح الاستدارة والعمق في عناصره النباتية والحيوانية باستخدام ألوان قاتمة وفاتحة في الفسيفساء. وتزين جدران هذه الغرفة ونوافذها زخارف من الجصّ بأشكال نباتية وهندسية وأخرى (لطيور وحيوانات حقيقية وخرافية وراقصات نصف عاريات).. كما أن بوابة الحمّام يعلو مدخلها صخرة مزخرفة

بُحنْيات، وفى كل حُنْية منها تمثال جارية نصف عارية، ورجل يرتدى إزاراً ... فوسائل الرفاهية فى الحمامات مقتبسة من الحمامات الرومانية"[٢١٧].

يلاحظ أن قصور الخلفاء كانت تزدان بالصور والتماثيل التى كانت مأخوذة من عالم الحيوان ومن المجتمع الرعوى حيث الصيد هو أهم مصدر فيه للحياة. وذلك نظرا لأصول الخلفاء البدوية، رغم انتقالهم إلى المدن العريقة. كما أنهم كانوا يقيمون بعض القصور فى الصحراء. وكانت قصورهم لا تخضع لقواعد الحظر والتحريم. "وقد ازدهر فن التصوير الجدارى فى العصر الأموى، ووجدت نماذج منه فى قصر (عمره) الشهير و (الحير الغربى)وترجع أهمية هذه التصاوير الجدارية إلى وجود عناصر حية مما أدهش مؤرخى الفنون حين اكتشافها. حيث أن الفكرة التى كانت سائدة هى تحريم القرآن تصوير الكائنات آدمية وحيوانية. إلا أنه ثبت بالدراسة أن القرآن لم ينصّ على تحريم التصوير، وربما اقتصر المنع على الأحاديث النبوية ... والظاهر أن هذه المعتقدات بدأ صدورها من رجال الدين الذين جمعوا الحديث فى بداية القرن الثالث الهجرى"[٢١٨].

وفى العصر العباسى، وبعد انتقال الخلافة إلى بغداد فى العراق، إزداد التأثير الفارسى فى الوقت الذى قلّتْ فيه المؤثرات الهيللنستية والبيزنطية، كما ظهر التأثر بفنون الأتراك كما بدا ذلك فى مدينة سامراء. ويؤكد التأثير التركى صورة حامل الغزال الذى يرتدى زيا تركيا، وقد وجد على أوانى قصر الجوسق بمدينة سامراء. كما كان التأثير الإيرانى موجوداً فى فن الدولة (البويهية) فى الأوانى المعدنية المزدانة بالحيوانات المجنحة برؤوس آدمية، وذلك بالإضافة إلى الزخارف النباتية والكتابة الكوفية المنقوشة على فوّهة الإبريق[٢١٩]. ويرجع الفضل - فى رأى ديماند[٢٢٠] - إلى الفن "الساسانى" فى خلق أسلوب جديد من الزخارف البحتة، وهى عبارة عن زخارف شبيهة بالأزهار وقائمة على الأصول الموروثة عن الفنيين الآشوراى والأخمينى.

وإذا كان الإيرانيون. قد اهتموا بشكل واضح باستخدام الصور الإنسانية فى زخارفهم، إلا أننا نلاحظ وجود صفات مميزة لهذه الصور. فلم يكن الفنان الإيرانى

يقصد بها الا التوضيح، ولذا كانت فى أكثر الأحيان رسما تخطيطيا وملخصا وليس السبب فى هذا ما نعرفه عن كراهية الإسلام للتصوير فحسب. وانما الحق أن الإيرانيين لم يكترثوا بتلك الكراهية إلى حدّ كبير، وأنهم رسموا الصور الآدمية فى الكتب وعلى التحف ولكنهم لم يتجهوا فى رسمها اتجاه الأمم التى ورثت الفنون الكلاسيكية واتخذت جسم الإنسان غرضاً لذاته فنقلته كما هو واحترمتْ قوانين التصوير"[٢٢١].

ولقد كانت الفنون الإيرانية قبل الإسلام تذْخر بالحيوانات الخرافية المركبة، والتى تسربت إلى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية، كالتنين .. ولذا "كان طبيعيا أن يرحب الإيرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التى تتفق فى التركيب مع البعد عن الحقيقة الطبيعية، ذلك البعد الذى كان فى أكثر الأحيان المثل الأعلى للفنون الإسلامية عامة"[٢٢٢].

وإذا كان فنانوا العصور الوسطى المسيحية فى أوروبا، قد لقوا أحيانا تشجيعا من الكنيسة نظرا لاستخدام الكنيسة الفن كوسيلة لجذب البسطاء والعامة – فقد كان الأساقفة يرون أن الصورة هى وسيلة التخاطب مع من يجهلون القراءة والكتابة من الجمهور – فإننا نجد أن ذلك لم يكن مأخوذاً بنفس الجدية لدى المسلمين، وأن كان الملوك والحكام فى فارس قد أنفقوا الكثير على تزيين القصور، وكذلك فعل الخلفاء الأمويون والعباسيون، ولكن لم يكن للفنّ نفس الدور الذى كان يقوم به فى أوروبا. وإن كان "كروزل Creswell" – يرى مع "لامنس" أن زخرفة المساجد ترجع إلى عوامل سياسية ذلك أن الحكام إنما يحرصون على تزيين المساجد الرئيسية لكى يجذبوا إليها الأعداد الكبيرة من المسلمين فتستطيع الحكومة أن تستهويهم لسياستها بما يسمعونه من على منابر هذه المساجد من اتجاهات سياسية فيؤيدوتها، ولا يحاولون الخروج على سياستها"[٢٢٣].

حقا لقد اتخذ الحكام، ويتخذون، من المساجد منبراً سياسياً يلجأون إليه – منذ الماضى البعيد إلى وقت قريب – عندما يكون هناك أمر سياسى يراد به جمع الجمهور الغفير من الناس، غير أن الفن لم يكن لدى المسلمين له هذا الدور الكبير

كما هو الأمر بالنسبة للأوروبيين الذى استخدموا الموسيقى والتصوير والنحت وكل الوسائل لجذب الجمهور، وذلك يرجع إلى وضع الفن بالنسبة لمهد الدعوة فى الجزيرة العربية حيث يكاد يكون مجهولاً. ولذا فإن تزيين المساجد وإقامتها بالنسبة للحكام – وفقا للقواعد الصارمة التى وضعها الفقهاء – لم تكن لجذب الناس على أساس من التذوق الرفيع للفن، بل حتى يكتسب تأييد الفقهاء ورجال الدين الذين كانت تنتعش أحوالهم باهتمام الحكام بالمساجد، وبالتالى بالدين ورجاله. فكانوا – أى رجال الدين – يؤيدون الحكام ويدعون الناس لتأييدهم. فلم تكن بالمساجد الموسيقى، أو مجموعات الكورال، أو الصور والتماثيل التى تجذب الجمهور فى إطار من حب الفن والجمال.

لقد كتب "سوريو":

"طالما قيل، وعلى غير وجه الحق، إن الفن العربى قد كان فناً إدراكيا، لا يتوجه إلا إلى الفكر النظرى المحض، وليست له أية قدرة على الإثارة العاطفية. فعندما يتكلم "بلزاك" عن هذا الفن مثلا، فى كتابه "الابن الملعون" إنما يتحدث عنه وكأنه لا يخاطب الحواس ولا النفس لكنه يتوجه إلى الإدراك العقلى فقط. كذلك عندما يناقش أحد علماء الجمال الموسيقى "كومباربو" نظرية الفن التجريدى العربى **Arabesque** عند "هانسليك" نراه يعلن أن التقارب مستحيل فى رأيه بين الموسيقى والتجريد العربى، لأن عمليات التأليف فى هذا الأخير لا تحمل أية فائدة شعورية، وأية طاقة على الإثارة العاطفية. وبهذا يعتقد أنها تختلف اختلافا كليا عن الموسيقى"[٢٢٤].

إن هذه الآراء فى رأى "سوريو" خاطئة. فهو يتفق مع "جاييه **Gayet**" فى تفسيره للأشكال الهندسية، معارضًا بذلك القول التقليدى عن الدوائر والخطوط المستقيمة الذى كان يراها بعيدة عن المشاعر وإثارة الأحاسيس، فالصورة المكونة من الجمع بين المربعات والمثمنات تبعث على فكرة السكون الأبدى أما تلك التى تنبثق من الأشكال ذات الزوايا التسع فإنها توقظ الإحساس بسر مبهم مضطرب – فى رأى "جاييه **Gayet**"[٢٢٥]. كما يرى "سوريو" "إن من واجبنا ألا نتمثل هذا الفن

الذى تعتبر الدراسات الجمالية عنه دراسات فى الهندسة، أثراً قائماً على مهارة فكرية وعقلية محض، إنما كأثر يدأب فى البحث عن الحلم ويغذّيه. من طينة روحية عالية. وذلك فى نوع من الفرار بعيداً عن أشكال العالم المادى، وعالم الجسد"[٢٢٦]

إنه يريد أن يقول إن هذا التجريد هو سلب لهذا العالم، عالمنا الواقعي. أو هو فرار منه، إلى روحانية تبتعد عن عالم المادة والجسد، وهو – أى التجريد – يحقّق ما يصبو إليه الدين من تغلب على العالم المادى، العالم الأرضي. غير أن هذا. وإن كان يعمل على الفرار من العالم الواقعي، فإن هذا نتيجة لموقف مضاد للفن، من وجهة نظر الديانات التوحيدية عموماً، والإسلام خصوصاً، ولذلك كان هذا الحل، اللجوء إلى الأشكال الهندسية والأرابيسك، والهروب من التصوير والنحت للحيوانات والبشر، وذلك خضوعاً لسطوة الفقهاء، وتأثير التفسير البدوى للدين، القادم من الجزيرة، مهد الدعوة، والناجم عن عدم وجود حضارة حقيقية مستقرة تستدعي وجود فن متطور. وهو أمر جعل الغزاة يصطدمون بفنون البلاد المغزوة، كما اصطدموا بالفكر، وبالعادات والتقاليد السائدة فى هذه البلاد.

وقد كان أيضا من ضرورات الالتزام بعدم تصوير الأشخاص أو الحيوانات، ظهور فن الخط العربى، وقد جعله المسلمون فناً قائماً بذاته، وفناً شريفاً نظراً لأنه اعتمد على كتابة آيات القرآن، أو الحكمة، أو الحديث، أو تقديم موعظة موجزة فى كلمات، ولكن هذا الفن أثقل بقيود زخرفية معقدة حولت الكلمات إلى أحاجي، وجعلت المعاني غامضة.

إن الفن العربى رغم أن محاولته عدم الاصطدام بالدين جعلت الفنانين يبتكرون أنماطاً جديدة ممعنة فى الخلو من كل حياة ونبض حقيقي، خشية الوقوع فى اسر التفسير المحظور. إلا أنه وقع فى التكرار، وقلة عدد الرسوم التزينية، بل إن الشعر نفسه، والذى يعد الفن الأساسى والقديم بالنسبة للعرب – كانت موضوعاته محدودة، وذات نطاق ضيق. إن "الحاجة إلى النقاء الروحى، وهى حاجة ترتفع إلى مقام التبتل ... قد منعت هذا الفن من بعض وسائل التعبير التى أزكاها الفن فى أوروبا، أو فى الشرق الأقصى"[٢٢٧].

لقد رأى "أوزوالد شبنجلر" فى The Decline of The West "أن الفن العربى سار بالشعور المجوسى بالعالم إلى التعبير عن نفسه بواسطة الأرضية الذهبية لفسيفسائه .... فإذا كانت الحضارة "الأبولونية" تعترف بالواقعى على أنه الحاضر فوريا فى الزمان والمكان، ولهذا رفضت مؤخرة الصورة كعنصر تصويرى، بينما الحضارة "الفاوستية" جاهدتْ ضد كل الحواجز الحسّية لتخطو إلى اللاَّ نهائى وسلّطت مركز ثقل فكرتها التصويرية بواسطة المرئى على المسافة. أما الحضارة "المجوسية" فإنها أغلقت المنظر المرسوم بمؤخرة ذهبية للصورة، أى أنها عمدتْ إلى شيء ما (الذهب) الذى يقع عبر وخارج جميع ألوان الطبيعة. فالذهب ليس بلون، وهو فى حالة مقارنته باللون الأصفر العادى، فإنه يستثير انطباعاً حسياً معقداً وذلك بواسطة ما يولده سطحه المتوهج من تألق معدنى مشعّ. فالألوان وبغض النظر عما إذا كانت مادة ملونة دمجت Incorporated فى سطح جدار مصقول (التصوير الزيتى على الحائط) أو خضابًا عملت فيه الفرشاة تطبيقاً، هى ألوان طبيعية. ولكن الوميض المعدنى الذى لا يوجد عمليا فى أوضاع طبيعية هو شيء ما غير أرضى. فهو يذكرنا بصورة فعالة بالرموز الأخرى لهذه الحضارة، بذكرنا بالكيمياء السحرية (الخيمى Alchemy) وبالكبالا، وبحجر الفلاسفة وبالنصوص المقدسة، بالزخرف العربى، وبالشكل الباطنى لأسطورة (ألف ليلة وليلة). فالذهب الوهّاج يطرح من المنظر الكائن المادى للحياة والجسد ... إن المؤخرة الذهبية للصورة تمتلك فى أيقونة الكنيسة الغربية أهمية دوجمائية واضحة. فهى تأكيد صريح لوجود ونشاط الروح الإلهية، وهى تمثل الشكل العربى للوعى المسيحى العالمى"[٢٢٨].

إن هذا الرأى لـ "اشبنجلر"[٢٢٩] يعيد تأكيد روحية هذا الفن، وسحريته، وأنه تعبير عن قوى غامضة. وهو لا جسد له، فهو يجرد الموضوع من جسده، وقد تجسد الفنى الزخرفى فى قلعة "ما شطة Masshetta" التى بناها الغساسنة. والإسلام – فى رأيه (أى اشبنجلر) – هو الوريث للمذهب اليعقوبى (القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة) وللمسيحية النسطورية، ولمذاهب اليهود والفرس التى سارت بتطور هذا الطراز من الفن حتى بلغ نهايته.

ولقد أثّر الفن الإسلامى بهذه الخلفية الذهبية فى الفن القوطى، ولكنه تأثر بالزخارف المسيحية الشرقية المحفورة على العاج والمجوهرات، ومن أمثلة الأسلوب السورى المشهورة، الحشوات العاجية التى تزيّن كرسى الأسقف "ماكسيميان" فى "رافنا" .. وقد ظلّ التأثير القبطى على الفن الإسلامى قائماً سنين طويلة، وظلّ أثره واضحا حتى القرنين الحادى عشر والثامن عشر الميلادى، لا فى المنسوجات فحسب، بل وفى غيرها من الفنون والصناعات الإسلامية"[٢٣٠].

وإذا كانت الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم بشكل واضح، ولا تضع فى حسبانها البعد الثالث، أى العمق، كما هو فى الفنون الإغريقية والرومانية، والغربية المعاصرة، فإنها تبحث عن العمق الوجدانى، كما فى (ألف ليلة وليلة). لقد كانوا - أى المسلمين - يقومون بتغطية جميع السطوح بالزخارف فزعاً من الفراغ، ورغبة فى إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التى تغطيها، والرغبة فى إذابة مادة الجسد وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة اتجاه تستهدفه النظرة الصوفية التى تميز فنون الشرق"[٢٣١]. لقد كان هذا الفن ولوعاً بمخالفة الطبيعة، واللاّمحاكاة، والأشكال الحيوانية، والحيوانية المركبة، وهذا يؤدى إلى الابتعاد عن الواقع، أو الفرار منه، وكان خروج التصوير الإسلامى على أصول الهيئة البشرية - فى رأى "بشر فارس"[٢٣٢]- إنما تستدعيه نية مستقرة فى الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلقة، كالإنسان الذى ركزه فى قلب العالم فلاسفة اليونان، وأهل الفن والأدب فى إيطاليا الناهضة، وأولئك الذين فخّموا المنزلة البشرية، ومجّدوا العرى الوضّاح، فى مصوراتهم ومنحوتاتهم فجاء الإنسان معهم جميعا مقياس الأشياء كلها، كما قال "بروتاغوراس".

إن هذا الأسلوب الذى جنح إلى الصور المركبة - عند الضرورة - فى محاولة لتشويه الواقع، أو إطلاق العنان للخيال، حتى ينفصل الإنسان عن واقعة، ولا يفكر فيه، كما أنه بتجريده الفن فى أشكال هندسية لا نهائية، تجعل الموضوع أكثر غموضاً، لكى يضفى عليه نوعاً من الروحانية والمؤثرات الفوقية. إنه أيضا يحتقر الإنسان، وحياته اليومية، ويجعله يفرّ من هذا العالم الأرضى مشبعًا بتوق إلى عالم آخر

.. إنه نفس الأسلوب الذى تتبعه كل الأديان فى مواجهة الفن والفنان. وفى نفس الوقت نلاحظ تدمير الإحساس بالجسد، وبالثقل، وذلك عن طريق تذويب ذلك فى كثرة من التفاصيل الزخرفية، أو اللّجوء إلى حيل سحرية أو شبه سحرية كالخلفية الذهبية، أو الألوان ذات البريق المعدني، الألوان غير الطبيعية، كى تجعلنا لا نحسَ بوجودها الحقيقى.

والجدير بالذكر أن كل هذه التحويرات، ومحاولة الهروب من الواقع بشتّى الصور، تؤكد أن العقل الذى يفكر هنا، هو عقل مأسور، أسرته روح مجوسية. وطاردته لعنة الجحيم إذا هو أخلّ بتعاليم الكهنة ورجال الدين الذين يدافعون باستماتة عن مواقع تاريخية لهم، يرفضون أن يتنازلوا عنها، رغم كل التغيرات والتبدلات فى المجتمعات.

ويعدّ موضوع تحريم التصوير والنحت من الموضوعات الشائكة عند دراسة الفن الإسلامى، وذلك لأن الآراء فيه تتضارب، والأفكار تتصارع وكلها تحاول أن تأتى بسند من النصوص مع - أو ضد - هذا الرأى أو ذاك، بالإضافة مشكلة ما يمكن أن نسميه (النظر الخلفى). ذلك الذى يحاول أن يؤيد رأيه بموقف أو رأى كان سائداً فى عصر بداية الدعوة الإسلامية، أو من أفعال وأحاديث النبىّ، وذلك مع تناسى أن القيم سواء كانت جمالية أو دينية، أو اجتماعية ...الخ إنما هى نسبية وترتبط بالواقع المحيط، والشروط الاقتصادية والاجتماعية، ودرجة الوعى التى هى وثيقة الصلة بتلك الشروط أيضا ...إلخ. ومن هنا فإننا نرى أن القضية مغلوطة، وأساسها واضح الفساد. وإن كنا سوف نحاول أن نشير إلى بعض الآراء والاجتهادات فى هذا الشأن، فإننا لا نعنى بذلك محاولة الاجتهاد أو التأويل، بل لنعرض الموضوع كاملاً، ثم نحاول تفنيده.

"على الرغم من أن القرآن لم يرِدْ فيه نصّ صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية، فإن بعض الأحاديث النبوية جاءت بأن تصوير الكائنات الحية حرام شديد التحريم"[٢٣٣]. وقد جاءت الآية كالآتى:"يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون". وفى هذا

يتضح أن المطلوب هو اجتناب ممارسة الطقوس الوثنية التى اتخذت لعبادتها أنصاباً من حجر، وهو أقل شمولاً مما جاء في التوراة في الوصية التي جاءت في سفر الخروج - والتى ذكرناها من قبل - كما جاء أيضا القول: "ملعون الإنسان الذى يصنع تمثالاً منحوتاً أو مسبوكاً لدى الرب عمل يد نحات ويضعه في الخفاء"[٢٣٤]. وقد رأى البعض - رغم ذلك - أن اليهودية لم تحرم صناعة التماثيل، بل حرمت عبادتها شأنها في ذلك شأن الإسلام، "مستدلين على ذلك برسم سيدنا (موسى) للكاروبيم (الملاك) في قبة الشهادة، وقيامه بصنع حية من نحاس في البرية، وبأن (سليمان) أمر بصنع تماثيل وأسود لتزين المعبد وهو ما أكده القرآن في الآية: "يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات، اعملوا آل داود شكراً، وقليل من عبادى الشكور". وتفيد هذه الآية أن كلا من (موسى) و (سليمان) قد سمحا بصناعة التماثيل، ولا يُعقل أن يرتكب هؤلاء الأنبياء إثما"[٢٣٥].

وقد كان التصوير الإسلامى - كما يرى "توماس أرنولد" - وغيره من كبار المؤرخين، يقف عند تصوير القصص الدينى المتّصل بشخصيات مقدسة كمحمد وعيسى وإبراهيم. ولكن هذا كان بمثابة أحد الجوانب فحسب، ذلك أن التصوير الدينى فى الإسلام كان إلى جانب ذلك يهتمّ بالمواعظ والعبر كما جاء فى كتب الصوفية، وكذلك التخويف من النار وإلقاء الخشية، والترغيب فى الجنة وحفز النفوس على الطاعة[٢٣٦].

والجدير بالذكر أن الصور التى تبدو فيها ملامح النبى غاية فى الندرة، وترجع إلى فترة مبكرة من التاريخ الإسلامى، مثال ذلك الصورة الواردة "بمجامع التوازيخ" فى مستهل القرن الرابع عشر. وابتداءً من أواخر القرن الرابع عشر أو ربما قبل ذلك بقليل تميزت صور الرسول بهالة من النور وكأنها نورانية شبيهة بالهالة الممثلة فى صور "بوذا" وتماثيله مثل صورة مخطوطة معراج نامة. ومنذ أواخر القرن السادس عشر جرى العرف على رسم خمار فوق وجه النبى ينْسدل على الجبهة حتى الذقن لحجب ملامحه توقيراً لشخصه، وربما إرضاءً لأصحاب الرأى المتشدد مثل لوحة الرسول و "أبى بكر" و "على" من مخطوطة سير النبى، ومثل منمنمة أسرار

الرسول بمخطوطه "يوسف وزليخا" للشاعر "جامى" وبمخطوطة "خمسة" للشاعر "نظامى" ويبدو فيها الرسول فوق ظهر البراق والسماء صافية فى زرقة أخاذة، وقد غشتها رقائق السحب الذهبية، واحتشد الملائكة من حول الرسول بين مقدم هدايا، وبين ناثر فى طريقه بين يديه أحجار الجنة، وبين حامل إليه البردة الخضراء رمز النبوة. وبين حاملى المباخر تعطر الجو بين يديه. ويبدو جبريل وهو يحثّ الخطى وعليه دلائل الابتهاج بمقدم الرسول(٢٣٧).

ومما سبق يتضح أن الموقف من التصوير لم يكن واحدًا على مر العصور الإسلامية، وكان التغير فى الموقف من تصوير النبى وأصحابه دليلا على ذلك ويبدو أن ذلك كان محكوماً –بالظروف السياسية، ومواقف الخلفاء، وقوة وضعف الدولة، وعلاقتها بالفقهاء ورجال الدين، ولم يكن محكوماً بنصوص قرآنية. كما أنه كان يتأثر بظروف البلاد التى دخلت إلى الإسلام، ومستوى تحضّرها، وتاريخية علاقتها بالفن عموماً والتصوير على وجه الخصوص. - فقد كانت الجزيرة العربية هى الأكثر تشدّدا نظرًا لعدم وجود _ أو ندرة - تراثها فى الفن، بينما يختلف ذلك لو أننا ذهبنا إلى إيران أو الشام أو مصر..

أما بالنسبة للشعر، فقد جاء موقف القرآن منه واضحًا، فى مواضع كثيرة، فقد نفى عن الرسول صفة الشاعر عندما نعته القريشيون بهذا النعت: "ويقولون أئنا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون، بل جاء بالحق وصدق المرسلين" وكذلك: "أم يقولون شاعر تتربص به ريب المنون". وكان الرد القرآنى ينفى عنه صفة الشعر كما جاء فى الآية: "فلا أقسم بما تبصرون ومالا تبصرون، إنه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر، قليلا ما تؤمنون". أما الموقف الصريح من الشعر نفسه فقد جاء فى الآية: "والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وذكروا الله كثيرا، وانتصروا من بعدما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون".

الموقف من الشعر هنا واضح وصريح فيه ذم للشعراء، فهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، وأفضل الشعر كما قالت العرب أكذبه وبالتالى

فالشعراء كذابون، ولا يمكن إخضاعهم، وترويضهم بسهولة فهم في كل واد يهيمون. وهذا الرأى فى الشعر يلتقى فى كثير من أهدافه مع رأى "أفلاطون" فى الشعر والشعراء فى محاورتى "الجمهورية" و "القوانين". ولكن إذا امتثل الشعراء للدين. وخضعوا لتعاليمه، وكانوا لا يتبعون شياطينهم أو شطحات إبداعاتهم، بل يتبعون التعاليم الدينية، فإنهم يكونون ضمن البشر الصالحين، والمرضيّ عنهم من الدين. فإذا كان الشعر تابعاً للدين، والشاعر خادماً لرجل الدين، فإن هذا يكون متطابقاً مع النصّ، أما غير ذلك، فإن اللعنة سوف تكون نصيبه الذى يستحقّه.

وقال الرسول:"إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحقّ منه فلا خير فيه"[٢٣٨] وقد حرص الرسول على توجيه الشعراء وجهة إسلامية عن طريق تقديم النّصح إليهم بجعل ألفاظهم وأساليبهم وأغراضهم تنسجم مع الإسلام.

وقد كان تأثير شعر اليهود، والقريشيين فى مكة " كبيرًا فى نفس الرسول ونفوس المسلمين وفى تعويق الدعوة والتنفير منها، لما كان من ذيوع وانتشار بين القبائل العربية، ولم تكن معظم القبائل خارج المدينة تسمع شيئا عن الإسلام، أو تعرف عنه شيئاً إلا عن طريق ما يصل إليهم من الشعر ... والشعر القريشى كان يفسد على المسلمين عملهم ودعوتهم لأنه صادر عن مكة، وهى مركز العرب الدينى والتجارى والثقافى، وعن قوم النبى، والمفروض أنهم أعرف به وبدعوته من القبائل الأخرى"[٢٣٩].

وقد استخدم النبى الشعر سلاحاً فى مواجهة قريش. فطلب من الشعراء المسلمين آنذاك أن يردوا على "عمرو بن العاص" الذى هجا النبى – والذى دعا عليه الرسول باللعنة بسبب هذا الهجاء. وكذلك نهى الرسول عن رواية بعض الأشعار منها قصيدة "أمية ابن الصلت" التى يرثى فيها من مات من قريش فى بدر، وقصيدة "الأعشى" فى هجاء "علقمة بن علاثة"، ومدح "عامر بن طفيل". كما أهدر الرسول دم الشعراء الذين هجوه وحاربوا الدعوة بالشعر. وقد قتل من هؤلاء الشعراء أو اغتيل: "أبو عفك" أحد "بنى عمرو بن عوف"، و"عبد الله بن خطل القريشى

الأدرمي"، و"مقيس بن صبابة الكناني" وكذلك "أبو عزة الجمحي" الشاعر الذي أسر في (أحد) وقتل لهجائه النبي. وكذلك "كعب بن الأشرف". و"أبو رافع سلام بن أبي الحقيق" شاعر يهودي كان فيمن حزب الأحزاب على الرسول. فاستأذن الأنصار الرسول في قتله وهو بخيبر، فأذن لهم - فخرج خمسة نفر منهم فقتلوه وهو في داره"[٢٤٠]. وكذلك كانت "عصماء بنت مروان" "شاعرة ولما قتل "أبو عفك" قالت أشعاراً تعيب الإسلام وأهله، ومن تلك الأشعار قولها:

باست بني مالك والنبيت	وعوفٍ وباست بني الخزرج
أطعمتم أتاويَ من غيركم	فلا من مراد من مذحج
ترجونه بعد قتل الرؤوس	كما يرتجى مرق المنضج
ألا انف يبتغي غرة	فيقطع من أمل المرتجي

فقال الرسول حين بلغه ذلك، ألا آخذ لي من "ابنة مروان"؟ فسمع ذلك من قول الرسول "عمير بن عدى الخطمي" فلما أمسى من تلك الليلة سرى عليها في بيتها فقتلها، ثم أصبح مع رسول الله، فقال: إني قتلتها، فقال له الرسول:نصرت الله ورسوله يا عمير"[٢٤١].

وهكذا كان موقف النبي من الشعراء الممالئين للدعوة، والهاجين له، وفي الأمثلة السابقة- وهي بعض النماذج التي أشرنا إليها من ضمن المواقف الحادة التي انتهت بالقتل- يتّضح أن الدعوة في بدايتها- وسوف يتخذ المسلمون هذه المواقف كمواقف نموذجيّة- كانت شديدة الشراسة في مواجهة من يخالفها، فلم يكن الموقف البدوي يقنع-كما حدث في بعض الأحيان- بالمجادلة، والردّ على الخصم بنفس الأسلوب، والطريقة ، الشعر -هنا- وإنما كانت تصفية الأعداء قتلا وغيلة هي الطريقة التي كانت سائدة. ومن هنا فإن استخدام الشعر في المعركة من قبيل بعض الشعراء مثل " حسّان بن ثابت" -على سبيل المثال- وآخرين، لم يكن هو النموذج، وإنما كان التخلص من الشاعر هو الأكثر انتشاراً. وقد قيدّ الإسلام أغراض الشعر في موضوعات محدودة، كما توقف عن الشعر الكثيرون بعد الإسلام، ولكن عندما غزا العرب البلاد المجاورة، واتّسع نطاق الإمبراطورية الإسلامية، أضيفت بعض

الأغراض، وإن كان الفقهاء قد وقفوا بالمرصاد للتجديد. ولأى انفلات من عقال الدين- أو بمعنى أدق من رؤيتهم للدين التى كانت تعتمد كثيرًا على الظروف التاريخية، والاجتماعية، وطبيعة البلدان الخاضعة للإسلام فى ذلك الوقت. ولم يكن حال الشعراء أفضل، فقد قتل "بشار" فى العصر العباسى، واضطر "أبو العتاهية" إلى شعر الزهد كنوع من التقية.

ولكن رغم المواجهة العنيفة مع الشعراء فى بداية الدعوة، ورغم التشدد حتى بعد ذلك من الفقهاء، إلا أن الشعراء كأن شأنهم أيضا شأن غيرهم من الفنانين استطاعوا أن يقدّموا أحيانا أعمالا لا يرضى عنها رجال الدين، وذلك فى الأوقات التى كانوا- أى رجال الدين- أقل سيطرة، وأبعد عن رجال السلطة، خاصة مع اتّساع الدولة الإسلامية وترامى أطرافها.

لقد وقف النبىّ بعنف فى مواجهة الشعراء المناوئين له، وذلك لأن الشعر كان له التأثير الكبير على سكان الجزيرة العربية، وقد اتخذ هذا الموقف كنموذج يحتذى. أما بالنسبة للفنون الأخرى، فإذا كان القرآن لم يأت بنص صريح فى التحريم لكل تصوير أو نحت، إلا إذا كان مما يتخذونه إلهًا أو شريكا لله (وثنا أو صنما)، فذلك لأنه لم يكن فى الجاهلية فى الجزيرة العربية ما يمكن أن يسمى فنا حقيقيا- تصويرا أو نحتا- كما كان فى البلدان المتحضرة الأخرى. لكن الأحاديث جاءت بمواقف قاطعة وحادة فى هذا الشأن منها أقول الرسول:"أن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصوّرون"، ومنها "لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا تصاوير"، "إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة. يقال لهم أحيوا ما خلقتم" وإن كان هناك من يرى أن بعض الأحاديث ليس صحيحا، إلا أن هذا لا يمنع أن الموقف من النحت والتصوير يعد موقفًا متشددًا. ولم يستخدم المسلمون من أنواع الفن التشكيلى بشكل واسع فى المساجد (سوى الفن الزخرفى)، فلم تكن هناك صور أو تماثيل، لجذب الجمهور، فقد كان الشعر هو ديوان العرب، وهو الفن الأهم بالنسبة لهم، ولذا فإن استخدامه فى الدعوة- الشعر الدينى- كان واضحا كما أن الموقف من الشعراء المناوئين كان حاداً وقاطعاً.

ويروى أن "عائشة" زوج النبي وضعتْ في بيتها ستراً عليه تصاوير فقال لها الرسول: أميطي عني فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي. وتقول عائشة إن الرسول قد نزع الستر، فقطعته وسادتين كان يرتفق عليها... كما يحكى عن عائشة أيضا أنها حين زفت إلى الرسول حملتْ معها دمىً كانت تلعب بها، ولقد سألها عنها الرسول فأجابته بأنها خيول سليمان فسكت الرسول ولم يعد لسؤالها مرة أخرى"[٢٤٢].

والجدير بالذكر هنا أن موقف النبي من عائشة وأفعالها كان له وضع خاص،فقد كانت "عائشة" صغيرة عند زواجها، ولهذا فهي جاءت بالدمى (لعب الأطفال معها) ولم تكن في ذلك الوقت قد نضجت بعد. وكذلك إحضارها الستر وإبقاء الرسول عليه في صورة وسادتين. كان كل ذلك لأن لعائشة مكانة خاصة عند النبي أولاً، ولصغر سنها ثانياً، ثم كون الصور الموجودة على الستر تعرض له في صلاته، فهذا يعني موقفه الكاره للتصوير أساساً. وهذا يأخذنا إلى أساس موقف الفقهاء ورجال الدين عموماً، والمستند إلى هذا الموقف، وهو أن التخوف من التصوير والنحت يرجع إلى الخشية من عودة المسلمين إلى عبادتها كما كان الأمر في السابق. إن هذا يدل على إما أن الإيمان لم يكن قوياً، أو من أن هذا كان ذريعة للرؤية البدوية التي لم تتحضر بعد، ولم تعرف الفنون الحقيقية في مواجهة البلدان المتحضرة التي خضعت للدعوة.

وقد رأى "البعض أن السر النفسي في تحريم التصوير مردّه إلى أن الصورة جزء من المصوَّر، لا تنقص عنه غير الروح، وأنها وسيلة لإلحاق الأذى بصاحبها كما كان يفعل الكهنة والسحرة من زمن بعيد. ويذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن هذا كان من معتقدات الجنس السامي، لهذا كان من رأي الفقهاء تشويه الصور بكسر أو نحوه حتى لا تبدو ممثلة لصاحبها تمثيلاً حقا"[٢٤٣] وهذا يعتمد على الأساطير البدائية والعقائد السحرية التي كانت سائدة في العصور القديمة والتي لم تتخلص منها العصور الوسطى، لما في الأديان من أساطير وقصص وحكايات شعبية - كما سبق أن أشرنا"[٢٤٤]. ويمكننا أن نجد ذلك أيضا في ما قاله الرحالة "جيمس بروس James Bruce" الذي عرض على أحد الأتراك صورة لسمكة، فدهش ذلك التركي، ولكنه

بعد ذلك قال للرحالة: إذا بعثت هذه السمكة في اليوم الآخر، وقالت لك: لقد خلقت لي جسداً، ولكنك لم تجعل لي روحاً، فكيف تدافع عن نفسك، إزاء هذه التهمة:

If this fish shall rise up against you on the last day, and say: "You have created for me a body, but no living soul, how will you defend yourself against such as accusation"(٢٤٥).

إن هذا الموقف يوضّح إلى أي حدّ كانت الأفكار البدائية السحرية تسيطر على هذا التركي المسلم، الذي لم يكن رد فعله تجاه صورة السمكة إلا هذا الرد الذي يعتمد على الخرافة والبدائية.

وقد قال "هيجل" إن النبي – كما جاء في السنة Sunna قال لزوجتيه أم حبيبة Ommi Habiba وأم سلمة Ommi Salama اللتين سألتاه عن الرسوم في الكنائس الأثيوبية، فأجاب بأن هذه الصور سوف تشكو صانعيها في يوم الحساب Day of Judgment"(٢٤٦).

وعلى هذا يكون التركي المسلم في رده على ذلك الرحالة – "جيمس بروس" إنما يردد ما جاء في السنة، والذي نعتقد أنه نتيجة لاختلاط الأساطير مع الفكر الديني في العصر الوسيط، والتصور اللاعقلاني الذي كان سائداً في الجزيرة العربية نظراً لضعف الحياة الفكرية والثقافية.

لقد كانت مواقف الفقهاء ورجال الدين من الفن شديدة التزمت، كما "انعدمت الرعاية والتوجيه في مجال التصوير من قبل أئمة الدين عكس ما جرى عليه أسلوب السلطة الكنسية في العقيدة المسيحية. فلم ير الأدب الإسلامي كتابا على غرار ذلك المؤلف المتداول "أيقونوغرافيا" الذي وضعه "بانزيلينوس" في جبل "أثوس" وجمع فيه التوجيهات التي يلتزم بها المصورون البيزنطيون، أو على نهج التوجيهات التي اتفق عليها رجال الدين في الكنيسة الروسية لتصوير الأيقونات خلال القرن السادس عشر"(٢٤٧) وذلك لأن الأفكار البدائية السابق ذكرها كانت تسيطر على رجال الدين المسلمين، والتي ترسخت بوجود أحاديث تؤكدها وتؤكد

الرفض القاطع للتصوير، وبالتالى انعدم التوجيه فقد كان الإلغاء هو جوهر الموقف. كما أن تقاليد أهل الجزيرة، وطبيعة حياتهم الجافة، واعتمادهم على الشعر كفن وحيد، كانت جميعا من ضمن أسباب رفض الحوار مع الفنانين ووضع قواعد، وقوانين لتنظيم عملهم، فقد كان التنفير منهم، ولعنهم أسهل بكثير على من لا يعرف هذه الفنون ويجهلها بشكل يدعو للرثاء. ولقد قال "آلان" "ليس لنا أن نحكم على الرقص مادمنا لم نتعلم كيف نرقص"[٢٤٨]. وكذلك نجد أن العرب عندما نقلوا عن الإغريق، لم يقربوا الفنون، شعرا، أو نحتا وتصويراً، بل إن ما قالوه عن الدراما والتراجيديا عندما نقلوا كتاب أرسطو (فن الشعر) – بأن التراجيديا (الطراغوديا كما ترجموها) هى شعر المديح، الكوميديا (القوميديا كما ترجموها) هى شعر الهجاء – إنما يوحى لا بعدم الفهم فحسب، بل بعدم الاهتمام أيضًا، وأن الفن (فن المسرح) لا يعنيهم. وعلى هذا الأساس كان على البلدان الإسلامية أن تنتظر حتى يأتى العصر الحديث، لكى نرى بعض مفكريها – وفى مواجهة رجال الدين والأخلاق – ينظّرون للفن نقلا عن أوروبا، ثم محاولة صياغة نظريات تعمل على التوفيق بين العالمين.

لقد كانت قبضة الحظر قوية مما أدى إلى ضياع القرون من عمر إنسان هذه المنطقة حتى يصل إلى ما كان يجب أن يكون منذ أكثر من خمسة عشر قرناً.

والجدير بالذكر أنه مع هذا الحظر الشديد كان الخروج على هذه النواميس النافية للفن عموماً ممكنًا، وبشكل سافر، ولكن فقط فى قصور الخلفاء والأمراء، حيث توجد الصور الممثلة للإنسان والحيوان. بل وصور الراقصات، والنسوة العاريات – كما ذكرنا من قبل – فى قصور (عمرة) و "خربة" وغيرهما، وحيث كان بالإمكان استنادًا إلى السلطة والمال إسكات الفقهاء ورجال الدين.

***

خاتمة

لقد كانت العلاقة بين الفن والدين علاقة شائكة، وشديدة التعقيد، وكان الصراع بين المجالين صراعاً دمويا فى حالات كثيرة، وفى بعض الأحيان اتخذ أسلوب التحايل والمداهنة، وكثيرًا ما كان القهر والخضوع هو جزاء وسبيل الفنانين الوحيد، خاصة فى معركة قواها لم تكن متكافئة، وإن كان الفنانون فى دفاعهم عن حقهم فى حرية الإبداع كانوا يملكون الحق والمنطق، إلا أنهم دائماً ما كانوا يملكون القوة أو السيطرة أو السلطة التى تحقق لهم ما يريدون.

لقد استند الدين فى فرض سيطرتهم على الفنانين والفن إلى كونه ممثلا لقوة فوق بشرية، لا تأتى بالباطل والبهتان، وتملك حق المنع والمنح، وحق التحريم والإباحة، قوة لا قبل للبشر بها، يمثّلها رجال الدين الذين ينطقون بما يحفل به الدين من محظورات، وما يغصّ به من أساليب الترغيب والترهيب، وإنزال العقاب سواء فى الدنيا أو الآخرة، بل وإثابة من يقتص من البشر لله، وعقاب من يتوانى عن ذلك.

"فالديانة تقوم على الإيمان وعلى حقيقة أن الله يقدّم حبّه بالإضافة إلى عدالته وحكمته للعالم بشكل مباشر فى إلهامه (ووحْيه) عبر مؤسس الديانة. وهذا يتضمن أن مؤسس الديانة لا يخترعها، ودوره يتوقف على تلقى الوحى"[٢٤٩]. هذا الوحى الذى ينفصل كلية عن الإنسان، ويلفّ الدين بغموض يجعله فوق العقل البشرى، مما يجعل رجال الدين يستندون إلى هذه القوة العليا، فى خطابهم المعتمد على الإيمان، لا المنطق والعقل.

وقد كان الفنان الإنسان المبدع الذى غالبا، بل فى جميع الأحوال، لا حول له ولا قوة، ولا سلطة، ولا جبروت .. فغالبا ما كان الفنانون أناسًا عاديين، من الطبقة الوسطى فى أحسن الأحوال، لاجاه، ولا سلطان ولا ثروة، ولذافهم أفراد، لا

يجتمع حولهم المريدون والدهماء، وإذا وقف معهم أقرانهم من المثقفين في مجالات أخرى فهم أيضا قلة، ولا يمثلون طبقة لذاتها وبذاتها، ولا يمتلكون الثروة، أو الشكل المنظم الذي يحميهم، ولذا كان الفنان الفرد الإنسان، يواجه جبروت من يستندون إلى الآلهة في معركة هي محسومة منذ البداية.

هذا الفنان المبدع الخالق متهم من البداية، إنه ينافس المبدع الأكبر – على حد قول رجال الدين في تحريضهم عليه – وهو بذلك مارق، خارج على النواميس، في إبداعه يأتي بالبدع، والبدعة مرفوضة، ومبدعها كافر لأنه في إبداعه هذا يدّعي قدرة خارقة، هي في عرف رجال الدين لا تتوافر إلا للآلهة فحسب. ولذا فإن الفنان محاصر، والحصار المضروب حوله لا حلّ له إلا أن يتنازل عن كيانه ووجوده، ينفي عن نفسه صفة الإبداع والخلق، ويرضى بأن يكون أحد أفراد القطيع البشري خانعاً ذليلاً، منفذاً لكل ما يطلبه الكهنة وفق رؤيتهم لهذا الدين أو ذاك، ووفق ما تفرضه اللحظة التاريخية، وإلا كان مصيره هو مصير الشعراء المغتالين، والفنانين المأسورين في قفص محاكم التفتيش ينتظرون ما تسفر عنه المحاكمات الظالمة. إنه الصراع بين الأرض والسماء في أزمنة علتْ فيها السماء وانخسفت الأرض، ولم يكن أحد يدري أن هذه السماء ليست إلا فراغا واهيا، ووهما كبيرا.

لقد كان الصراع المرير بين رجال الدين وبين الفنان، صراع من يستند إلى الماضي (رجل الدين) بكل ما يحمله الماضي في ذهن البشر العاديين من تراث، وما يحمله هذا التراث من مقولات ترسّخ في الأذهان فكرة الفردوس المفقود، وتقدّم الخبرة التي لا سبيل من الوصول إليها إلا به – أي بالتراث – تستند إلى القدم، والعتامة، إلى ما يلفه الغموض، وما يكتنفه السحر، في مواجهة من يبدع للحاضر، وللمستقبل، ومن يمتلئ بالحياة، والحيوية، من يفجر الواقع الحي ... ولكن من – أيضا – يبدع ويحتاج إبداعه إلى الوقت الطويل من التأمل لكي يدركه الآخرون، يحتاج إلى الأسس والقواعد والمفاتيح التي تساعد على الولوج إلى عالمه.. إنها معادلة ظالمة، الأول (رجل الدين) يستند إلى ما يعرفه الناس فيهرعون خلفه، ويمضون في كنفه بعقولهم البليدة تشدّهم انفعالات غامضة وعواطف شحنها الجهل

والخوف والرعب، فكانوا طائعين، قانتين، وخاضعين. والثاني يستند الى الحرية والإبداع وتفجير اللحظة وتدمير الأفكار القديمة، يستند إلى اليقظة لا الغفلة. يستند إلى الوعى لا اللاّ وعى.

إنه صراع يقف فيه (الأول) مع اللا معقول، فيما يقوله، وما يؤمن به - هو فوق العقل البشرى، ولذا فهو قائم على الإيمان، لا الجدل والفهم والعقل والحس. إنه يقوم على ما يدركه العامة والغوغاء، ولذا فهو يستند إليهم، وإلى ما يفهمون. وهؤلاء هم أقسى من يحكم على الفن والفنان، لأن الحكم يكون قائماً على الجهل، والخرافة، والبدائية، وأساليب تنفيذه هى أساليب البدائيين والبرابرة – إنه القتل والسجن والسحل – وكل شيء بجزاء.

إنه صراع يستند فيه (الأول) إلى السلطة، فالسلطة السياسية إما أنها تحكم باسم الدين، فالحاكم إله، فرعون، أو نبى، أو خليفة، أو أنها تستعين برجال الدين فى سيطرتها على الغوغاء والعامة فى فرضها لسلطتها واستغلالها لهم. ويتضامن الإثنان (رجال الدين) ورجال السلطة معا فى استغلال الناس يقتسمون دماءهم وأجسادهم وأقواتهم، ولذا فالذى يجمعهم لا تنفصم عراه، ولا يفرّق بينهما غير طمع أحدهما فى الآخر، أو رغبته فى الانفراد بالضحايا.

أما الفنان فلا حول له ولا قوة، والسلطة تستخدمه ولا تخافه، قد يكون شاعراً يمتدح السلطان أو الخليفة، أو فناناً يبنى له قصراً أو يزينه، ولكنه لا يملك أن يضم إليه العامة فى مواجهة السلطان. ولا يملك تجييش البسطاء فى وجه الخليفة أو الحاكم لذا تنضم السلطة دائماً إلى جانب رجل الدين، ويكون الضحية الفن والفنان.

رجل الدين فى الكاتدرائية أو المسجد أو المعبد أو الدير تأتى مهابته من موقعه، ومن وظيفته الدينية التى يراها الجميع ضرورة، تنظم العلاقة بين الأرض والسماء، وتأتى سلطته من الأموال الطائلة من القرابين والنذور والهبات. من الشكل المهيب للمبنى بأعمدته الرخامية، وواجهاته الفخمة، وتاريخيته، وإدعاءات كثيرة بأعاجيب وأساطير تتصل به. إنه رجل يمنح الناس البركات، يهديهم إلى الصراط

المستقيم. ويأخذ بهم إلى الجنة والنعيم بعد الشقاء والكد والكدح في الحياة الدنيا. إن عظاته هي التي تقودهم إلى الرفاهية، وراحة الضمير - مهما كانوا يفعلون وسيفعلون - تجعلهم ينامون مقروري الأعين حتى لو كانوا ارتكبوا أبشع الموبقات، ولو كانوا قتلوا أو سرقوا، أو فعلوا أي شيء مشين .. فإن كان في سبيل الدين فهو فعل خير وله خير الجزاء، وإن كان لا سبيل إلى وصله بالدين فالاعتراف والتوبة تؤهلانهم لدخول الجنة والنوم قريرى الأعين.

الفنان إنسان لا يهدأ، لا يريد الصمت والسكون والثبات، ولا يمنح الناس الطمأنينة الكاذبة، بل يجعلهم يعيشون في قلق، يجعلهم عراة أمام أنفسهم، لا يقدم لهم راحة الضمير، والنوم ملء العيون، بل يوقظ فيهم الضمير، ويجعل عيونهم أرقة دائماً ... يتأملون ويفكرون في واقعهم الحيّ، في حياتهم، فهم يواجهون أنفسهم، وهم لا يرغبون، فيضيقون به ذرعاً، وينفرون منه. إنه لا يخاطب البسطاء دائماً، ولا يؤيد بساطتهم، بل هو المنفلت من العقال، كاسر القيود أو الراغب في كسرها. إنه يدعو إلى التمرد والثورة والتغيير. لا يملك قصراً أو معبدا مهيباً يضفي عليه الفخامة والأبهة، بل هو يمشي بين الناس كواحد منهم يشير إليهم بفنه نحو الحقيقة، ولكنهم يرغبون في من يأمرهم، يتوعدهم، ويعدهم أحياناً.

ولذا فالمعركة بين الإثنين - الفن والدين - هي معركة بين طرفين متباينين كل التباين، متباعدين كل البعد.

الفنان يتعامل مع الحس والعقل، ورجل الدين يتعامل مع اللاوعي، الفنان ينطلق من أرض الواقع ليحلق بالمشاعر والأحاسيس بعيداً، بينما رجل الدين عيونه شاخصة فحسب نحو السماء.. الفنان قلق لأنه يبدع، ويجهد ذهنه ويستعمل خبرته في الوصول إلى ما يهدف، ولكنه دائماً لا يصل إلى الهدف، ولذا يظل مسكوناً بهاجس الإبداع والحرية والبحث. أما رجل الدين فذهنه هادئ مستقر جميع المشكلات لها عنده حلولها البسيطة، لا يحتاج إلى إعمال الذهن، أو البحث. لا يقلقه شئ، فضميره مستريح دائما، وكل ما يقوله مصدق،وكل ما يطلبه هو بين يديه. لا جديد، ولا حاجة

لإبداع. فالسلف لم يتركوا لنا شيئا لنفعله،ولا قضيّة لنبحثها. وكل ما علينا هو أن نتذكر كيف كانوا- وماذا فعلوا.

وهكذا عندما كان الفنان ورجل الدين يتصارعان كانت السلطة والدولة والغوغاء، والفكر القديم وجميع المؤسسات تواجه شخصا فرداً هو الفنان، الذى لا سلاح له سوى الإبداع الذى حرّمه الدين وتضيق به السلطة.

***

إذا كان الصراع هكذا فى الماضى، واستدعاء الماضى الآن ليس إلا محاولة لاستمرار القهر والتسلط على الفنانين والفن خاصة أنه إذا كان الماضى محكوما بدرجات وعى متدنيّة من الإنسان، وكانت طريقة تفكيره تقوده إلى الدين، سواء كان فى عالم متعدد الآلة، أو غير متعدد الآلة، فإننا الآن فى العصر الحديث عصر العلم، عصر سيادة العقل فى مواجهة اللاّ عقل، عصر الحرية الحقيقة التى أصبحت إمكانية بالنسبة للإنسان، وحقيقة واقعة.

والجدير بالذكر أن الدراسة العلمية للقيم تؤكد نسبيتها، فالقيم المطلقة ليست إلا ضرباً من سراب خاصة بعد دراسة المجتمعات والتغيرات الحادثة فيها على مر التاريخ.

فإذا كانت القيم نسبية، فهذا يعنى أنها غير ثابتة، بل متغيرة، وهذا يعنى أن وصف قيمة بالثبات ليس إلا ضرباً من الجهل، لأننا ندرك جيداً أن القيم تخضع فى تطورها للعوامل الاقتصادية والاجتماعية، ذلك أن القيم فى مجتمع يقوم على الرقّ تختلف جوهريا عن قيم فى مجتمع يقوم على علاقات إنتاج إقطاعية، أو رأسمالية. وبالتالى فإن القيم سواء كانت جمالية أو دينية أو أخلاقيا تتغير بتغير الظروف المحيطة بها وعلاقات الإنتاج، وجميع المؤثرات الثانوية الأخرى.

بل إن الأديان، وإن كانت نصوصها لا تتغير، إلا أن الممارسات، والتفسير تتغير من عصر إلى عصر وفقا للحاجات الإنسانية ولتغير علاقات الإنتاج، والبنية الاجتماعية.

بالإضافة إلى ذلك إذا كان الماضى يسمح- وفقا لما كان فيه الإنسان من تخلف وضعف فى الوعى-بسيطرة قيمة من القيم على القيم الأخرى، فإننا الآن نجد أن القيم منفصلة، ولا يتبع أحدها الآخر ولكن توجد علاقات تأثير وتأثر بين القيم وبعضها فى حدود ما تسمح به الظروف والأوضاع فى العصر الحديث، ولكنها بالضرورة ليست علاقة سيطرة أو خضوع.

ولذا فإن القيم الجمالية لا تخضع للقيم الدينية، بل هى منفصلة انفصالا جوهريا عنها، بل والعلاقة بينهما هى علاقات صراع أكثر منها علاقات تجاور. ولذا فإن تدخل الدين فى شأن الفن يعدّ مستهجنًا لأنه لا مبرر ولا مسوغ له، خاصة مع تعقد الحياة، وعدم دراية- بل جهل- رجل الدين بما يتصل بالفن. فهو- أى رجل الدين - غير مخول للحكم على الفن كرجل دين لأن ذلك يعنى أنه يدخل غابة مجهولة بالنسبة له، فسوف يتخبط فى أحكامه، وإذا أخرج من جعبته الأفكار الجاهرة- شأنه فى ذلك شأن حكمه على أى شئ-فإنه سوف ينطق الكفر-إنه لا يمتلك ما يؤهله للتأمّل الجمالى، وما يجعله يحكم حكما جماليا، وبالتالى فلن يكون حكمة إلا حكم إنسان سقط علينا فجأة من العصور الوسطى، ولنا أن نتخيل أحدهم- أى أحد رجال العصور الوسطى- وماذا يحدث له لو وقف الآن فى قلب المدينة ورأى الزحام، والمواصلات و دور السينما، و أجهزة الكمبيوتر وقد نقلت العالم كله بين يديه أو أى أشياء أخرى لم يكن يعرفها راكب الجمل وحامل السيف وساكن الخيمة.. إنها حقا سوف تكون مفاجأة ولا يمكن تصور وقعها بأى درجة من الدقة.. إلا أنه قد يصرخ عندما يرى أول شئ.. هذا كفر.. هذا ضلال. هذا هو كل ما يملكه إذا لم تقتله مجرد الرؤية، أو رد الفعل.

إن الفنان كائن مبدع، ولذا فهو بصير، يرى أكثر من اللازم، والفن بطبيعته بمثابة تغيير للعالم. والشاعر ناقد للحياة وكذلك الفنان، إنه ينقد كل شئ، ولا يرضى عن أى شئ رضاءً تامًا، يرى أكثر من اللازم- أى يرى المستقبل حتى لو لم يفصح عن ذلك. ينتقد كل شئ الحياة الاجتماعية، السياسية، المؤسسات الأشخاص... الخ.

الفنان ينتقد القيم، ويثير القلق داخل أبنيتها، هو الذى يشير إلى الأخلاق الجديدة حتى قبل أن يبحث فى شأنها المفكرون والفلاسفة، وهو الذى يشير إلى الخلل فى البنى السياسية، والخلل فى المؤسسات الدينية.. ينتقد المؤسسات والأفكار. وقد يكون نقده نقداً جذريًا يهدف إلى نسف هذه الأفكار ، أو المؤسسات، أو البنى، وقد يكون نقده رغبة فى إعادة التركيب، أو الصياغة، أو التأهيل. إنه ينتقد المؤسسة الدينية لأنها تقف حجر عثرة أمام التقدم وتعوق التطور.

إن ما يحدث الآن عند ظهور مسرحية أو رواية أو صورة أو ديوان شعر وغيرها وقد تعرض هذا العمل أو ذاك لفكرة أو مؤسسة تتصل بالدين أو العقيدة أو الجسد- فإننا نلاحظ أن رجال الدين يبدأون بتكفير الفنان، داعين إلى جلده، وقتله، وسجنه، وقد يندفع أحد الغوغاء فيقوم بالمهمة ليدخل الجنّة وينال حسن الثواب، أما المثقفون فإنهم يحاولون تبرير موقف المؤلف أو الأديب أو الفنان، بأنه لم يخرج على صحيح الدين، ولم ينبو على التقاليد، وإنه إنسان لا يهدف إلا للخير.. الخ.

إن مثل هذا الدفاع إنما يؤكد أنّ هؤلاء المثقفين مازال يطاردهم هاجس قتل الشعراء، ومحاكم التفتيش. إن الفنان الحقيقى هو ناقد لكل شيء بما فيه الدين والسياسة والأخلاق .. إلخ. ولذا فإنه ليس من المنطق الدفاع عنه بأنه متوائم، ومتآلف مع هذه الدوائر جميعاً، رغم كل شيء. إن هذا ليس إلا محاولة لتسكين العاصفة، والإفلات من العقاب، والتأكيد على أننا لم ندخل بعد العصر الحديث، ولم نقترب بعد من الحداثة، وأن سطوة من هُمْ خارج إطار الفن أقوى بكثير، وأننا مازلنا نعيش فى العصور الوسطى، رغم هذه الضجة المفتعلة حول التقدم والحرية. إن هذا أيضا يحمل روح النظرة التلفيقية، والاتجاهات التوفيقية السائدة فى العالم الثالث منذ أكثر من قرن.

إن الفن الحقيقى فن معارض ونقدى، ومنفلت من عقال الدين والقانون والأخلاق. إن الفنانين الحقيقيين هم مكتشفوا المستقبل، وعرابوا العصر الحديث، وهم حملة شعلة التمرد والثورة. ثورتهم فى الفن موازية، بل قد تكون سبّاقه - وهى فى كثير من الأحيان سباقة لثورة العلم وثورة الفكر.

إذا كانوا فيما سبق قد شبهوا الفنان أو (الشاعر) بالنبى، لما يحمله من نبـوءة بالمستقبل، فإننا فى زمنا هذا لا نشبه الفنـان بـالنبى فـى زمـن لم يعد فيه للأنبيـاء أى وجـود، كمـا لم يعدلهـم أى دور، بـل هـو حقيقة - أى الفنـان - أول المكتشفين هـو الذى يقود العالِم والمفكّر - ولذا فإن تضييق الخناق عليه لن تكون عاقبته إلا وخيمـة على التقدم والتحضّر. أما رجل الدين فكفـاه آلاف السنين كـان فيها هـو كـل شـىء، وليعترف بأن العصر الآن هو عصر الإبـداع ... ترى هـل بوسعه فعلاً أن يعترف؟ - أم أن مصالحه تقف إلى جـانب وعيه حجر عثرة فـى سبيل الوصول إلى مثـل هـذا الموقف والذى يدفع ثمنه غاليًا الفنان المبدع.

الهوامش

1-Argon, Giulio Carlo: Art – In Encyclopedia of world art – Mc Grow - Hill Book Company NewYork, vol I. PP. 766 & 767.

ويمكن الرجوع أيضا إلى بحثنا المنشور فى مجلة عالم الفكر تحت عنوان: العلاقة بين الجمال والأخلاق فى مجال الفن – العدد الأول – المجلد ٢٧ (يوليو – سبتمبر ١٩٩٨) – هامش ١٢ ص ص ١٣٦ – ١٣٧ وذلك لمزيد من التفصيل حول كلمة "فن".

٢- كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن – ترجمة أحمد حمدى محمود، مراجعة على أدهم– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠١– ص ص ٢٨، ٢٩.

٣- المصدر السابق، ص ٢٩.

٤- نفس المصدر، ص ص ٢٩، ٣٠.

٥- نفس المصدر ، ص ص ٤٩، ٥٠

6- Coolingwood, R. G.: Plato's philosophy of art- "Mind" – No. 34, January 1925, Thomas Nelosson & Sons LTD, New York, 1925, page 161.

7- Grey, D. R.: Art in the "Republic" – philosophy, Vol. XXVII No. 103. Macmillan, London, 1952. P. 293.

8- Sicello, Guy: The New Theory of Beauty, Princeton University press, 1975, P. 84.

9- Stolintz, J.: Beauty – in Enc. Of philosophy. Vol. 1, The Macmillan Co., Free press, New York, 1972, P. 163.

١٠- كولنجوود، ر. ج: مصدر سابق، ص ص ٧٩–٨٠.

11- Kristeller, Paul Oskar: The Modern system of the Art, In (Weitz, Morris) ED. Of: The Problems in Aesthetics, Macmillan

publishing co. 2nd ed. New York, 1970, P. 111.

١٢- كولنجوود، ر. ج: مصدر سابق، ص ٨٠.

١٣- هوراس: فن الشعر - ترجمة لويس عوض - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثالثة - القاهرة - ١٩٨٨ - التذييل - ص٢٠٦.

١٤- فنكلشتين، سيدنى: الواقعية فى الفن ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - مراجعة يحيى هويدى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط٢ - بيروت - ١٩٨٦ - ص ٢٠.

١٥- نفس المصدر - ص ٢٠.

١٦- بليخانوف، جورجى: المؤلفات الفلسفية - المجلد الثالث - ترجمة هشام الدجانى - دار دمشق - ط١ - دمشق - ١٩٨٣م - ص ٢٨٠.

١٧- النشار، علي سامي: نشأة الدين - مركز الإنماء الحضارى - ط١ - حلب - ١٩٩٥ - ص١٢.

18- Northbourne, Lord: Religopn in The Modern world, J.M. Dent & Sons LTD, 1st pulished, London, 1963, p.1.

19- Ibid: P.2.

٢٠- النشار، علي سامي: مصدر سابق - ص١٣.

21- Radcliff - Brown, A. R.: Structure and Function in Primitive Society - Cohen, London, 1956, P. 162.

٢٢- النشار، علي سامي: مصدر سابق - ص ص ١١، ١٢.

23- Durkheim. Emile: Les formes Elementaries de la vie Religieuse, F. Alcan, Paris, 1912, P. 598.

عن اسماعيل، قبارى: علم الاجتماع الفرنسى - دار الكتب الجامعية - ط١ - الإسكندرية - ١٩٧١ - ص ص٢٥٤.

24- Ibid: p. 593.

عن: إسماعيل، قبارى: علم الاجتماع والفلسفة - جـ٣ - الأخلاق والدين - دار الطلبة العرب - ط٢ - بيروت - ١٩٦٨ - ص٣٣.

25- Ibid: p. 42.

عن المصدر السابق ، ص ص ١١٠، ١١١.

٢٦- المصدر السابق، ص ١١١.

٢٧- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٢٨٠.

٢٨- راجع نفس المصدر، ص ص ٢٨١، ٢٨٢.

٢٩- برتران، ميشال: وضعية الدين عند ماركس وانجلز – ترجمة صلاح كامل - دار الفارابى - ط١ – بيروت – ١٩٩٠ – ص٥٢.

٣٠- عن المصدر السابق – ص ٥٢.

والنص اقتبسه المؤلف من الأيديولوجية الألمانية - الطبعة الفرنسية ص ٥٩.

٣١- راجع، بليخانوف، ج: مصدر سابق – ص ص ٣١٣ – ٣١٤.

32- Engles, F.: Laduing Feurbach, st. Petersbourg, 1906,p.40.

عن المصدر السابق، ص ٢٨٧.

33- Ling, Trevor: Karl Marx and Religion in Europe and India, The Macmillan Press LTD. First Published, New york, 1980, p. 119.

34- Engles, F.: Op cit. P. 41.

عن المصدر السابق، ص ص ٢٨٦، ٢٨٧.

٣٥- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ص ٢٩١ & ٢٩٢.

٣٦- كولنجوود، ر. ج: مصدر سابق، ص ص ١١٢ ، ١١٣.

٣٧- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٢٨٧.

٣٨- نفس المصدر، ص ٢٩٢.

٣٩- النشار، على سامى : مصدر سابق، ص ص ١٢٤، ١٢٥.

٤٠- المصدر السابق – ص ص ١٢٥ – ١٢٩.

٤١- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣٠٦.

والنص المذكور اقتبسه من :

La Religion Egyptienne, per A. Frman, Traduction Franc. Par Ch, Vidal, Paris, 1907 P.P. 201, 202, 266.

42- Gesmette Schriften von karl Marx und Friedrick Engles, 1841 bis 1850 Ersterm Band, Stuttgart,1902, S. 354 – 385.

عن بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣١٨.

٤٣- هذا المقطع اقتبسه "بليخانوف" من كتاب "صنع الدين The Making of Religion" لاندرو لانج، لندن.

راجع بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣٠٠.

44- Gesmette Schriften von Marx. & Engel,p.p 484, 485.

عن بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣١٩.

٤٥- بليخانوف، ح: مصدر سابق – ص ٣٢٠.

46- Engles, F.: "Ludwing Feurebach et la fin de la philosophie Classique allemande" ED. De Moscow, 1964, p.62.

عن: برتران، ميشال: وضعية الدين عند ماركس وانجلز – ترجمة صلاح كامل – دار الفارابى – ط١ – بيروت – ١٩٩٠. ص٩٠.

47- Marx, K. & Engles, F.: compte rendue du livre de G.F. Daumer "La Religion de l'ere nouvelle" in "Sur La Religion" Ed. Socials, 1960, P. 94.

عن المصدر السابق، ص ٩١.

48- Engles, F.: Ludwing Feurbach et La de fin la philosophie Classique Allemonde., Ed. Moscow, P. 62.

عن المصدر السابق، ص ٩٢.

٤٩- برتران، ميشال: مصدر سابق – ص ٩٢.

٥٠- لاغريه، جاكلين: الدين الطبيعي – ترجمة منصور القاضي – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط١ – بيروت – ١٩٩٣ – ص ص ٨٣، ٨٤.

٥١- العظم، صادق جلال: نقد الفكر الديني – دار الطليعة للطباعة والنشر – الطبعة الثانية – بيروت – ١٩٩٧ – ص ١٧.

52- Comte, Auguste: Course de philosophie positive vol. I pp. 7, 15.

عن اسماعيل، قباري: علم الاجتماع الفرنسي، مصدر سابق – ص٣٢.

53- Ibid: p.2.

عن المصدر السابق – ص ٣٤.

54- Levy – Bruhl, lucien: La philosophie D' Auguste Comte. Quatrieme Edition, Paris, 1921. P. 41.

عن المصدر السابق – ص ٣٤.

٥٥- العظم، صادق جلال: نقد الفكر الدينى – مصدر سابق، ص ٢٢.

56- Kant, I.: Citique of Judgment, Translated with Analytical Index by J.G.Merdith, Oxford University press, Lonon, 1978, p.p.162, 163.

٥٧- برتيلمى، جان: بحث فى علم الجمال – ترجمة أنور عبد العزيز – مراجعة نظمى لوقا – (مؤسسة فرنكلين – دار نهضة مصر للطباعة والنشر) – (نيويورك – القاهرة) يوليو ١٩٧٠ – ص ٦٢٩.

58- Aristotle : physics, II, Ch, 8, : 199A 16- 18, See: Leoyed, G.E.R.: Aristotle, the groth Structure of his Thought, Cambridge universtity press, 4th published, London, 1980, p. 275.

٥٩- راجع برتيلمى، جان: مصدر سابق – ص ص ٦٣٢، ٦٣٣.

٦٠- راجع نفس المصدر: ص ٦٣٣.

٦١- نفس المصدر: ص ٦٣٣.

٦٢- راجع نفس المصدر: ص ٦٢٢.

٦٣- عن نفس المصدر: ص ٦٣٦.

٦٤- نفس المصدر: ص ٦٢١.

٦٥- نفس المصدر: ص ٦٢٢.

٦٦- نفس المصدر: ص ٦١٨.

٦٧- ميخنوفكسي، د. ف: الفن والدين – ترجمة خلف الجراد – دار الحوار – ط١ – اللاذقية – ١٩٨٥ – ص٣.

٦٨- راجع : برتيلمي، جان: مصدر سابق – ص ٦٢٤.

٦٩- راجع المصدر السابق: ص ٦٢٣.

٧٠- بورتنوى، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى – ترجمة فؤاد ذكريا، – مراجعة حسين فوزى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٤ – ص٥١.

"كان أنتيستينيس (٤٤٤ – ٢٦٥ق.م) تلميذ سقراط، ومؤسس المدرسة الكلبية في الفلسفة، يرى أن الموسيقى مضيعة للوقت، لا ضرورة لها ولا جدوى منها. وكان الكلبيون يرون أن الموسيقيين البارعين، كثيراً ما تكون نفوسهم نشازاً، وبالتالى فهم منحرفون عن الحقيقة. (راجع المصدر السابق – نفس الصفحة)

٧١- برتيلمي، جان: مصر سابق، ص ص ٦١٥ ، ٦١٧.

٧٢- سبندر، ستيفن: الحياة والشاعر – ترجمة محمد مصطفى بدوى، مراجعة سهير القلماوى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ٢٠٠١ ص ٤٥.

٧٣- نفس المصدر: ص ص ٤٥،٤٦.

٧٤- هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ – جـ١ – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة أحمد خاكي – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٨ – ص١٤٩.

٧٥- برتيلمي، جان: مصدر سابق، ص ص ٦١٩، ٦٢٠.

٧٦- نفس المصدر: ص ٦٢١.

٧٧- نفس المصدر: ص ٦١٠.

٧٨- نفس المصدر: ص ٦١٠.

٧٩- لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة عادل العوا - دار الأنوار - ط١ - بيروت - ١٩٩٦ات ص ص ٣١١، ٣٢١.

٨٠- برتيلمي، جان : مصدر سابق، ص ص ٥٨٤، ٥٨٥.

٨١- نفس المصدر: ص ٥٨٣.

٨٢- نفس المصدر: ص ٥٧٤.

٨٣- نفس المصدر: ص ٥٨٦.

٨٤- سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور - ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات - ط٢- (بيروت - باريس) ١٩٨٢، ص ١٤٣.

٨٥- راجع المصدر السابق- ص ١٤٢.

٨٦- نفس المصدر ص ص ١٤٤، ١٤٥.

٨٧- برتيلمي، جان : مصدر سابق، ص ص ٦٠٠،٦٠١.

٨٨- رازومني، ف. ا. & نيدو شيفين، غ. أ: الفن ودوره في المجتمع - ضمن أسس علم الجمال الماركسي جـ١ - تعريب : فؤاد مرعي، (دار الجماهير - دار الفارابي) ط٢ - (دمشق - بيروت) ١٩٧٨ - ص٢٨٥.

٨٩- بوسبيلوف، غينادي: الجمال والفن - ترجمة عدنان جاموس - منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية - دمشق ١٩٩١، ص ص ٣٤٠، ٣٤٢.

٩٠- أدمان، أروين: الفنون والإنسان - ترجمة مصطفى حبيب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠١ - ص ص ١٥٠، ١٥١.

91- Aristotle: Aristotle poetic, Translated with Critical Notes By B. H. Butcher and A New Introduction by John Fassner, Dover publication, Inc, 4th ed. New York, 1981, P.2- the Notes by Butcher.

٩٢- بوسبيلوف، غينادي: مصدر سابق - ٢٣٠.

٩٣- رازومنى، ف. ا. & نيدو شيفين، غ. أ: الفن ودوره فى المجتمع – مصدر سابق- ص ٨٤.

٩٤- لالو، شارل: مصدر سابق- ص ٢٨٢.

٩٥- راجع: نفس المصدر – ص٢٨٢ – والرأى "لدور كايم" وقد نقله "شارل لالو".

٩٦- برتيلمى، جان: مصدر سابق – ص٥٧٣.

٩٧- راجع لالو، شارل: مصدر سابق، ص ص ٢٩٥، ٢٩٦.

٩٨- نفس المصدر: ص ٢٩٦.

٩٩- نفس المصدر: ص ص ٢٩٢ ، ٢٩٣.

100- Trotsky, L.: Literature and Revolution, Russl & Russl – New york, 1957 – pp. 63 & 64.

١٠١- رازومنى، ف. ا. & نيدوشيفين، غ. أ: الفن ودوره فى المجتمع – مصدر سابق- ص ص ٢٨٤ ، ٢٨٥.

١٠٢- راجع: لالو، شارل: مصدر سابق – ص٣٠٦.

١٠٣- أدمان، أروين: مصدر سابق، ص ١٥٤.

١٠٤- نفس المصدر: ص ١٥٤.

١٠٥- راجع: لالو شارل: مصدر سابق، ص ص ٣٠٠، ٣٠١.

١٠٦- نفس المصدر: ص ٣٠١.

١٠٧- اليوت، الكسندر: آفاق الفن – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط٢ – بيروت – ١٩٧٩ – ص ص ١٩٩ ، ٢٠٠.

١٠٨- رازومنى، ف. ا. & نيدوشيفين، غ. أ: الفن ودوره فى المجتمع – مصدر سابق- ص ٢٨٥.

١٠٩- عن لالو، شارل : مصدر سابق – ص ٢٨٨.

١١٠- نفس المصدر: ص ٣٠٤.

١١١- بيرتلمى، جان: مصدر سابق، ص ٦٢٧.

١١٢- سبندر، ستيفن: الحياة والشاعر – مصدر سابق – ص٧٦.

١١٣- سركيس، إحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات – دار الطليعة – ط١ – بيروت – ١٩٨٨ – ص٧٦.

١١٤- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٢٦.

١١٥- راجع: عبد الصبور، صلاح: أقول لكم عن جيل الرواد – الأعمال الكاملة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٩، ص ١٠٨.

١١٦- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٦٧.

١١٧- سركيس، إحسان: مصدر سابق، ص٧٦.

١١٨- راجع نفس المصدر: ص ٧٦.

١١٩- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣١٤.

١٢٠- نفس المصدر: ص ٣١٥.

١٢١- شبنجلر، أوزوالد : تدهور الحضارة الغربية – ترجمة أحمد الشيباني – ج١، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – د. ت ص ص ٣٦٩، ٣٧٠.

١٢٢- سركيس، إحسان: مصدر سابق، ص ٨٦.

١٢٣- نفس المصدر: ص ٧٧.

١٢٤- نفس المصدر: ص ٨١.

١٢٥- نفس المصدر: ص ٨٤.

١٢٦- بورتنوى، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقي – مصدر سابق – ص ٤٠.

١٢٧- عن المصدر السابق: ص ص ٢٤، ٢٥.

١٢٨- عن نفس المصدر: ص ٢٥.

١٢٩- نفس المصدر: ص ٣٣.

١٣٠- أدمان، أروين: مصدر سابق، ص ١٣٤.

١٣١- بورتنوري، ج: مصدر سابق، ص ١٥. لمزيد من التفصيل عن آراء "أفلاطون" يمكن الرجوع إلى الفصل الخاص "بالتفسير الأخلاقي

للفن عند أفلاطون" فى كتابنا: التفسير الأخلاقى والاجتماعى للفن – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية – ١٩٩٨م.

١٣٢ – لمزيد من التفاصيل حول رأى "أرسطو" فى الفن راجع الفصل الخاص بـ (التفسير الأخلاقى للفن عند أرسطو) فى كتابنا السابق ذكره فى الهامش السابق.

133- Bosanquet, B.: AHistory of Aesthetics – George Allen and Unwin – LTD - London – 1922 – P.P. 100 – 101.

عن بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ٦١.

١٣٤ – بورتنوى، ج: مصدر سابق – ص ٦٢.

١٣٥ – افسيا نيكوف، م. ف& سمير نوفا، ز. ف& كريفتسوف، ف. أ. & تيوليايف، و. س: المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية – ضمن علم الجمال الماركسى اللينينى – جـ١ ترجمة فؤاد مرعى – (دار الجماهير – دار الفارابى) – (دمشق – بيروت) – ١٩٧٨ – ص ص ٤٧ – ٥١.

–راجع أيضا: طرابيشى، جورج: معجم الفلاسفة – دار الطليعة – ط١ – بيروت – مايو ١٩٨٧ – ص٥٩٣.

١٣٦ – افسيانيكوف، م. ف& آخرون – مصدر سابق – ص ص ٧١ – ٧٣.

١٣٧ – نفس المصدر: ص ص ٧٢، ٧٤.

١٣٨ – نفس المصدر: ص ٧٦.

١٣٩ – الإصحاح العشرون – عن: سوريو، اتيان: مصدر سابق – ص ١٧٦.

١٤٠ – سوريو، اتيان: المصدر السابق – ص ١٧٧.

١٤١ – نفس المصدر: ص ١٧٧. ويمكن مقارنة هذه الآراء بأفكار "أفلاطون" فى هذا الصدد.

١٤٢ – ميخنوغسكى، د. ف.: الفن والدين · مصدر سابق – ص٣.

١٤٣ – لالو، شارل: مصدر سابق – ص ٣٣٤.

١٤٤ – نفس المصدر: ص ٣٣٤.

١٤٥- جيد، أندريه: ذرائع جديدة، ١٩١١. ص ٣٨ عن المصدر السابق - ص ٣٣٤.

١٤٦- هاوزر، أرنولد: حـ١ مصدر سابق - ص ص ١٤٦، ١٤٧.

١٤٧- برتيلمي، جان: مصدر سابق- ص ص ٦٢٥، ٦٢٦.

١٤٨- هاوزر، أرنولد: حـ١ مصدر سابق - ص ص ١٥١، ١٥٢.

١٤٩- نفس المصدر: ص ١٥٢.

١٥٠- فنكلشتين، سيدني: مصدر سابق - ص ٦٤.

١٥١- هاوزر، أرنولد: حـ١ مصدر سابق - ص ١٥٠.

١٥٢- بورنتوى، ج: مصدر سابق ، ص ص ١٠٤، ١٠٥.

١٥٣- لالو، شارل: مصدر سابق - ص٣١٩.

١٥٤- بورتر، كنجزلي: النحت الروماني الخاص بطرق مواصلات الحجاج - بوستن - ١٩٢٣ - ص ص ١٧٤ - ١٧٧.

عن : فنكلشتين ، س: مصدر سابق، ص ص ٦٨، ٦٩.

١٥٥- بورتنوري، ج: مصدر سابق، ص ١٠١.

١٥٦- نفس المصدر: ص ٩١.

١٥٧- لانج، بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة) - ترجمة أحمد حمدي محمود - مراجعة حسين فوزي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ - ص ص ٩٧، ٩٨.

١٥٨- بورتنوري، ج: مصدر سابق، ص ٩٣.

١٥٩- لانج، بول هنري: مصدر سابق، ص ١٠٠.

١٦٠- بورتنوري، ج: مصدر سابق، ص ص ٩٣، ٩٤.

١٦١- لانج، بول هنري: مصدر سابق، ص ٩٨.

١٦٢- إنجلز، فردريك: الحرب الفلاحية في ألمانيا - نيويورك - ١٩٢١ - ص ٥٢.

عن : فنكلشتين، س، مصدر سابق، ص٧١.

١٦٢- فنكلشتين، سيدني، مصدر سابق - ص٧٢.

١٦٤- نفس المصدر: ص ص ٦٩، ٧٠.

١٦٥- عن لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٢٣، ٣٢٤.

١٦٦- هاوزر، أرنولد: مصدر سابق، جـ١- ص١٥١.

١٦٧- ميخنوفسكي، د. ف.: مصدر سابق، ص ص ١٤، ١٥.

١٦٨- هاوزر، أرنولد: مصدر سابق، ص١٦٣.

والنص المذكور لـ (ستريوس الأمازى) مقتبس من:

Karl Schwarzlose: Der Bilderstreit, ein Kampfder griech. Kirsche um ihre Freiheit, 1890- p.7.

١٦٩- راجع المصدر السابق: ص ص ١٦٣، ١٦٤.

- "البوليكانيين Poulicans" : طائفة مسيحية ظهرت في القرن السابع. كانت تنكر التجسّد والعهد القديم وكل أنواع الصور والرموز، وضمنها الصليب ذاته. -الأيزوريون Isaurians: نسبة إلى أيزوريا (Isauria) وهي إقليم في وسط آسيا الصغرى. [راجع هوامش المترجم - ص ص ١٦٣، ١٦٤].

١٧٠- نفس المصدر: ص ١٦٥.

١٧١- نفس المصدر: ص ١٦٤.

١٧٢- راجع المصدر السابق: ص ص ١٦٤، ١٦٥، والهوامش.

١٧٣- فنكلشتين، سيدى: مصدر سابق، ص ص ٧٦، ٧٧.

والنص المشار إليه اقتبسه "فنكلشتين" من كتاب: ل. ب. بريد هام: النحت القوطي الفرنسي - نيويورك ١٩٣٠- ص ١١- المقدمة.

١٧٤- بورتنوى، ج، مصدر سابق، ص ص ١٢٧، ١٢٨.

لقد كان هذا النقد الموجه إلى الموسيقي البوليفونية مشابهًا للنقد الذي وجهه "أفلاطون" من قبل في "القوانين" إلى الموسيقى الموزعة على سطرين لحنيين. صحيح أن اللاّهوتين قد وجهوا هذا النقد لأسباب مختلفة، ولكن أسس هذا المعارضة كانت متشابهة. ذلك لأن "أفلاطون" كان ساخطاً على إدخال التجديدات الموسيقية للشعراء المغنين اليونانيين في تعليم

الشباب الأثيني. وكان يعتقد أن عزف سطرين لحنيين مختلفين في آن واحد أو بطريقة شبه متقطعة (Straccato – like fashion) يعبر عن وجود مبادئ متعارضة تبعث في النفس الاضطراب، وتؤدّي آخر الأمر إلى الانحلال الأخلاقي ... أما الكنيسة فقد رأت أن ذلك يؤدي إلى زعزعة الإيمان. راجع نفس المصدر، ص ١٢٧.

١٧٥- راجع لانج، بول هنري؛ مصدر سابق، ص ١٩١، أيضا : المصدر السابق، ص ١٢٨.

١٧٦- لانج، ب. هـ.: مصدر سابق، ص ص ١٩١، ١٩٢.

١٧٧- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٢٥.

١٧٨- نفس المصدر – ص ٣٢٥.

١٧٩- ميخنوفسكي، د. ف: مصدر سابق، ص ٢٢.

١٨٠- نفس المصدر: ص ٢٤.

١٨١- نفس المصدر: ص ٢٣.

١٨٢- نفس المصدر : ص ص ٢٤ – ٢٦.

١٨٣- نفس المصدر: ص ٢٦.

١٨٤- نفس المصدر: ص ٣٠.

١٨٥- نفس المصدر: ص ٣٧.

١٨٦- ماركس، انجلز: الأعمال الكاملة – مجلد ١ – ص ص ٤١١، ٤٥٤ عن المصدر السابق – ص ٨.

١٨٧- بورتنوي، ج،: مصدر سابق، ص ١٥٧.

١٨٨- نفس المصدر: ص ١٥٧.

١٨٩- نفس المصدر: ص ١٥٨.

١٩٠- لانج، ب. هـ: مصدر سابق، ص ٢٧٤.

١٩١- بورتنوي، ج: مصدر سابق، ص ص ١٥٩، ١٦٠.

١٩٢- لانج، ب. هـ: مصدر سابق – ص ص٢٧٤، ٢٧٥.

١٩٣- بورتنوى، ج: مصدر سابق – ص ص١٥٩، ١٦٠.

١٩٤- نفس المصدر: ص ١٦١.

195- Netll, paul: Luther and music, Tr. Frida Best & Ralphwood- The Muhlelerge press. Philadphia- 1948, p34.

عن المصدر السابق، ص ١٦٢

١٩٦- بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ١٦٣.

١٩٧- لانج، ب. هـ.: مصدر سابق ،، ص ٢٧٥.

١٩٨- بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ص ١٦٣ – ١٦٧.

١٩٩- نفس المصدر: ص ص ١٦٨ – ١٧٠.

٢٠٠- نفس المصدر: ص ص ١٧٢– ١٧٣.

201- Idelsohm, A. Z.: Jewish Music in its Historical development – Henry Holt, New York. 1929, P. 92.

عن المصدر السابق: ص ١٧٣.

٢٠٢- بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ١٧١.

٢٠٣- نفس المصدر: ١٧١.

٢٠٤- ميخنوفسكى، د. ف.: مصدر سابق، ص ١٨.

٢٠٥- نفس المصدر: ص ١٠.

٢٠٦- ميخنوفسكى، د. ف: الحياة الروحية للمجتمع والدين – الحياة الاجتماعية والدين – فى (المذكرات العلمية لمعهد لينجراد التربوى باسم أ. هيرتزن) – الإصدار ٥٢ – لينجراد – ١٩٧٢، وله أيضا التراث القديم والدين، لينجراد – (المعرفة) ١٩٧٣.

عن المصدر السابق، ص ١١.

٢٠٧- الألفى، أبو صالح: الفن الإسلامى، أصوله، فلسفته، مدارسه. دار المعارف – ط٣ – د. ت. ص ص ٧٧، ٧٨.

والنص السابق اقتبسه المؤلف من كتاب : حسن، زكي محمد: التصوير عند العرب – ص١٣٨.

٢٠٨- عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحية ضمن المختار من عالم الفكر – (١) دراسات إسلامية – وزارة الإعلام – الكويت – ١٩٨٤ – ص ٢٦٢.

٢٠٩- نفس المصدر: ص ٢٦٣.

٢١٠- علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية – دار المعارف بمصر – ط٢ – القاهرة – ١٩٧٧ – ص١٦.

٢١١- ديماند، م. س: الفنون الإسلامية – ترجمة أحمد محمد عيسى – مراجعة وتقديم أحمد فكري – (دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر) – (القاهرة – بيروت) – ١٩٥٣ – ص ٢٩.

٢١٢- بلبع، محمد توفيق : المسجد في الإسلام ضمن المختار من عالم الفكر (١) – دراسات إسلامية – وزارة الإعلام – الكويت – ١٩٨٤ – ص ٢٩٩. وأيضا: علام، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية – دار المعارف بمصر – ط١ – القاهرة – ١٩٧٧ – ص ١٨.

٢١٣- علام، نعمت إسماعيل: مصدر سابق، ص ١٨.

ذكر أن تاج أعمدة مسجد الجمعية في مدينة استخر Persepolis كان علي هيئة بقرة. كما عرف مسجد قزوين بمسجد النور. انظر:

Creswell, K. A. C. : Early Muslim Architecture, Vol. I Oxford, 1932, P. 8.

وكانت الأعمدة تنتهي برأس ثور معروفة في عمارة قصور الفرس الأكمنيين في مدينة برسيبوليس persepolis، (راجع نفس المصدر) – الهامش ص ١٨.

٢١٤- ديماند، م. س. : مصدر سابق، ص ص ٢٤ ، ٢٥.

٢١٥- علام، نعمت إسماعيل: مصدر سابق، ص ص ٢١، ٢٢.

٢١٦- المصدر السابق: ص ٢٢.

٢١٧- المصدر السابق: ص ٢٧.

٢١٨- نفس المصدر: ص ٣٦.

"لقد تعددت الموضوعات ذات العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية في زخاف (قصر عمرة) .. وتشمل الزخارف الموجودة في قبّة القاعة الساخنة على راقصات ونساء شبه عاريات ووحدات من مناظر الصيد، ورسوم رمزية لآلهة الإغريق ... ويظهر من دراسة عناصر هذه الصور التأثر بالفنيين الإغريقي، والروماني المسيحي، بالإضافة إلى بعض عناصر الفن الساساني ... راجع المصدر السابق، ص ص ٣٦، ٣٧.

٢١٩- نفس المصدر : ص ص ٥٤، ٦٧.

٢٢٠- ديماند، م. س. : مصدر سابق – ص ص ٣٠، ٣١.

٢٢١- حسن، زكي محمد: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة – ١٩٤٠ – ص ٢٧٥.

٢٢٢- نفس المصدر: ص ٢٧٧.

223- Creswell,. K.A. C.: Early Muslim Archítecure, the University press, Oxford, 1932, p. 35.

عن: مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين – مكتبة الأنجلو المصرية – ط١ – ١٩٧٤ – ص ص ٢٧، ٢٩.

٢٢٤- سوريو، اتيان: مصدر سابق، ٧٩، ١٨٠.

٢٢٥- نفس المصدر: ص ١٨٠.

٢٢٦- نفس المصدر: ص ص ١٨٠، ١٨١.

٢٢٧- نفس المصدر: ص ١٨٥.

٢٢٨- اشبنجلر، أوزوالد: تدهور الحضارة الغربية – مصدر سابق – ص ص ٤٤٣ – ٤٤٥.

٢٢٩- نفس المصدر: ص ص ٣٨٥، ٣٩٢.

٢٣٠- ديماند، م. س.: مصدر سابق، ص ص ٢٦، ٢٨.

٢٣١- الألفي، أبو صالح: مصدر سابق – ص ص ٩٤، ٩٥.

٢٣٢- فارس، بشر: سر الزخرفة الإسلامية – ص ١٩.

عن المصدر السابق: ص ص ٨٩ ، ٩٠.

٢٣٣- الألفى، أبو صالح: مصدر سابق - ص ص ٧٨، ٧٩.

٢٣٤- راجع عكاشة، ثروت: مصدر سابق - ص ص٢٦٧، ٢٧٠.

٢٣٥- عكاشة ثروت: مصدر سابق، ص ٢٧٠.

والنص السابق اقتبسه (ثروت عكاشة) من مقال لجمال محرز بمجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٤٦ - ع، المجلد الثاني.

٢٣٦- راجع المصدر السابق: ص ٢٨٤.

٢٣٧- المصدر السابق: ص ٢٨٦.

- مخطوطة سير النبى موجودة بالمكتبة العامة بنيويورك - مجموعة سبنسر.
- مخطوطة "يوسف وزليخا" محفوظة بدار الكتب.
- مخطوطة (خمسة) بالمتحف البريطانى عام ١٤٩٥م.

كما أنه توجد استثناءات ظهر فيها النبي واضح الملامح مثل صور مخطوطة "روضة الصفا" لميرخواند ١٦١٦م المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

- راجع المصدر السابق ص ٢٨٦ - الهوامش.

٢٣٨- راجع: القيروانى، ابن رشيق: العمدة فى صناعة الشعر ونقده - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد (ج١)، ط٢ - القاهرة - ١٩٥٥ - ص ٣٧.

٢٣٩- العانى، سامى مكى: الإسلام والشعر - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - يونيو ١٩٨٣ - ص ٦٧.

٢٤٠- راجع المصدر السابق: ص ٧٦. وقد اقتبسه المؤلف عن سيرة ابن هشام جـ٢ - ص ٢٧٣.

٢٤١- ابن هشام - حـ٢، ٦٣٧، معجم الشعراء جـ١ - ص ٣٢ - عن المصدر السابق - ص ٢٧٣.

٢٤٢- راجع عكاشة، ثروت: مصدر سابق - ص ٢٦٤.

والنص اقتبسه المؤلف من الطبقات لابن سعد - حـ ٨ - ص ٤٢.

243- Ettinghausen; Arab painting. P. 13. SKIRA.

عن المصدر السابق: ص ٢٦٧.

٢٤٤- راجع: ميخنوفسكي، د. ف.: مصدر سابق- ص ١١.

245- Hegel, G. W. F.: On Art, tr. By B. Bosanquet, in (on Art, Religion, philosophy) Ed. By J. Gelson Grey – Harper Torch Books, New York, 1970, P. 71.

246- Ibid: P. 71.

٢٤٧- عكاشة، ثروت: مصدر سابق، ص ٢٨٢.

٢٤٨- راجع برتيلمي، جان: مصدر سابق – ص٤٨٦.

249- Northbourne, Lord: Religion in the Modern world, op. Cit. P.P. 2 – 3.

المراجـــع

١-المراجـع العربـية

٢-المراجـع الأجنبية

١- المراجع العربية

١- أدمان، اروين: الفنون والإنسان – ترجمة مصطفى حبيب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ٢٠٠١.

٢- قبارى، اسماعيل: علم الاجتماع والفلسفة - جـ٣ - الأخلاق والدين - دار الطلبة العرب – ط٢، بيروت ١٩٦٨.

٣- افسيانيكوف م. ف. وآخرون: المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية – ضمن علم الجمال الماركسى اللينينى – ترجمة فؤاد مرعى – (دار الجماهير – دار الفارابى) – (دمشق – بيروت) – ١٩٧٨.

٤- أفلاطون: القوانين – ترجمة – محمد حسن ظاظا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٦.

٥- أفلاطون: فايدروس – ترجمة أميرة مطر – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٨٠.

٦- أفلاطون: الدفاع – ضمن محاورات أفلاطون – ترجمة زكى نجيب محمود – مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة – القاهرة – د. ت.

٧- الألفى، أبو صالح: الفن الإسلامى، أصوله، فلسفته، مدارسه – دار المعارف – ط٣ – القاهرة – د. ت.

٨- الدريد، سيرل: الفن المصرى القديم – ترجمة أحمد زهير – مراجعة – محمود ماهر طه وزارة الثقافة – هيئة الآثار – القاهرة .د.ت.

٩- العانى، سامى مكى: الإسلام والشعر – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت يونيو ١٩٨٣.

١٠-العظم، صادق جلال: نقد الفكر الدينى - دار الطليعة للطباعة والنشر ط٢ بيروت - ١٩٩٧.

١١-القيروانى، ابن رشيق: العمدة فى صناعة الشعر ونقده - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - (جـ١) - ط٢ - القاهرة - ١٩٥٥.

١٢-النشار، على سامى: نشأة الدين - مركز الإنماء الحضارى - ط١ حلب ١٩٩٥.

١٣-اليوت، الكسندر: آفاق الفن - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط٢ - بيروت - ١٩٧٩.

١٤- أنجلز، فردريك: أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة- ترجمة إلياس شاهين - دار التقدم - موسكو.

١٥- برتران، ميشال: وضعية الدين عند ماركس وإنجلز - ترجمة صلاح كامل - دار الفارابى - ط١ - بيروت - ١٩٩٠.

١٦- برتيلمى، جان: بحث فى علم الجمال - ترجمة أنور عبد العزيز - مراجعة نظمى لوقا - دار نهضة مصر - بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر - (القاهرة - نيويورك) يوليو - ١٩٧١.

١٧- بلبع، محمد توفيق: المسجد في الإسلام - ضمن المختار من عالم الفكر (١) دراسات إسلامية - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٨٤.

١٨- بليخانوف، ج: المؤلفات الفلسفية - المجلد الثالث - ترجمة هشام الدجانى دار دمشق - ط١ - ١٩٨٣.

١٩- بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة للطباعة والنشر- ط١ بيروت - ١٩٧٧.

٢٠- بورتنوى، حوليوس: الفليسوف وفن الموسيقى ترجمة فؤاد زكريا مراجعة حسين فوزى - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤

٢١- بورو، جونز & جولدينجر، ميلتون: الفلسفة وقضايا العصر جـ٣ – ترجمة أحمد حمدى محمود – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩١.

٢٢- بوسبيلوف، غينادى: الجمال الفنى – ترجمة عدنان جاموس – منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق – ١٩٩١.

٢٣- حسن، زكى محمد: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة – ١٩٤٠.

٢٤- ديماند، م. س: الفنون الإسلامية – ترجمة أحمد محمد عيسى – مراجعة وتقديم أحمد فكرى – (دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر) – (القاهرة – بيروت) – ١٩٥٣.

٢٥- رازومنى، ف. أ.، نيدوشيفين، غ. م.: الفن ودوره فى حياة المجتمع – ضمن أسس علم الجمال الماركسى اللينينى – جـ١ – تعريب فؤاد مرعى – (دار الجماهير – دار الفارابى) – ط٢ – (دمشق – بيروت) – ١٩٧٨.

٢٦- سبندر، ستيفن: الحياة والشاعر – ترجمة محمد مصطفى بدوى – مراجعة سهير القلماوى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ٢٠٠١.

٢٧- ستولنيتز، ج: النقد الفنى – دراسة جمالية وفلسفية – ترجمة فؤاد زكريا –الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط٢ – القاهرة – ١٩٨٠.

٢٨- ستيس، ولتر : فلسفة هيجل ترجمة إمام عبد الفتاح إمام – تقديم زكى نجيب محمود دار الثقافة للطباعة والنشر– القاهرة – ١٩٨٠.

٢٩- سركيس إحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات (بابل – مصر الفرعونية - الإغريق) دار الطليعة للطباعة والنشر – ط١ – أكتوبر ١٩٨٨.

٣٠- سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور – ترجمة ميشال عاصى – منشورات عويدات ط٢ – (بيروت – باريس) – ١٩٨٢.

٣١- شبنجلر، أوزوالـد: تدهـور الحضارة الغربية ترجمة: أحمـد الشيبانى حـ١ منشورات مكتبة الحياة – بيروت – د. ت.

٣٢- عبـد الصبـور، صلاح: الأعمال الكاملة – أقـول لكم عـن الشـعر (٩) الهيئـة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٢.

٣٣- عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامى بين الحظْر والإباحيّة – ضمن المختار من عالم الفكر – (١) دراسات إسلامية – وزارة الإعـلام – الكويـت ١٩٨٤.

٣٤- علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط فـى العصـور الإسـلامية – دار المعارف بمصر - ط٢ - القاهرة - ١٩٧٧.

٣٥- فنكلشتين، سيدنى: الواقعية فى الفن – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد- مراجعة يحيى هويدى – الهيئة المصرية العامـة للكتـاب - القـاهرة – ١٩٧١.

٣٦- فيريفيل، ج : الأدب والفن الاشتراكية – ترجمة عبد المنعم الحنفـى – ط١ القاهرة –د.ت.

٣٧- فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامـة للتأليف والنشر – القاهرة – ١٩٧١.

٣٨- كـاروز، جـون: فـى الروايـة الأخلاقيـة، ترجمـة: ايشـو اليـاس يوسـف، مراجعـة: سـليمان داود الواسـطى - دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ط بغداد ١٩٨٦.

٣٩- كولنجـوود، روبين جـورج: مبـادئ الفـن ترجمـة أحمـد حمـدى محمـود مراجعة على أدهم - الهيئـة المصريـة العامة للكتـاب القـاهرة ٢٠٠١.

٤٠- لانج، هنرى: الموسيقى فى الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس - ترجمة أحمد حمدى محمود مراجعة حسين فوزى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥.

٤١- لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة عادل العوا - دار الأنوار - ط١ - بيروت - ١٩٩٦.

٤٢- لوفافر، هنرى: في علم الجمال ترجمة محمد عيتابى - دار المعجم العربى - ط١ - بيروت ١٩٥٤.

٤٣- ماركس، كارل: بؤس الفلسفة، ترجمة حليم اليازجى - دار اليقظة العربية، ودار مكتبة الحياة - بيروت. د. ت.

٤٤- مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين - مكتبة الأنجلو المصرية - ط١ - ١٩٧٤.

٤٥- ميخنوفسكى، د. ف: الفن والدين - ترجمة خلف جراد - دار الحوار - ط١ - اللاذقية - ١٩٨٥.

٤٦- هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ١ - ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة أحمد خاكى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - د. ت.

٤٧- هوراس: فن الشعر - ترجمة لويس عوض - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٨٨.

٢- المراجع الأجنبية

1- Argon. Giulio Carlo: Art in Enc. Of world Art, Mc Grow - Hill Book, Company, New york, vol. I.

2- Aristotle: Aristotle's Poetic, Tr. and With Critical Notes By B.H. Butcher And A New Introduction By John Fassner, Dover Publication, Inc 4th ed. N. Y.- 1981.

3- Beardsley: M. C.: History of Aesthetics, In Enc. Of Philosophy, Macmillan Co, LTD. The Free Press, N. Y. 1972.

4- Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetics, George. Allen & Unwin, London, 1904.

5- Byron. Lord: When We Two Parted, In Golden Treasury of The Best Songs And Lyrical Poems In English Language, 1924.

6- Coolingwood, R. G.: Plato, Philosophy of Art – "Mind" - No. 34. January, 1925 – Thomes Nelosson & Sons. LTD, New york, 1925.

7- Grey. D. R.: Art In The Republic, Philosophy, Vol xxvi No. 103 October 1952, Macmillan Co. LTD. London, 1952.

8- Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of art, In The Problems Of Aesthetics, N. Y. 1970.

9- Ling. Tervor: Karl Marx and Religion in Europe and India The Macmillan Press, LTD, 1st Published, New york, 1980.

10- Lloyed, G. E. R. : Aristolte The Growth Structure of his Thought, Cambridge University Press., 4th Ed. Published. 1980.

11- Northbourne, Lord: Religion in the Modern World. J. M. Dent & Sons LTD – 1st Pulished, Londion, 1963.

12- Plekhanove, G: Art and Social Life, Tr. By A. Finberg, Progress Publishers 2nd Pr. 1974.

13- Radcliff - Brown, A. R.: Stsucture and Function in Primitive Society – Cohen, London, 1956.

14- Trotsky, Leon: Literature and Revolution, Russell and Russel, New york, 1957.

الفهـرس

الموضوع	الصفحة

تم بحمـد الله

مـع تحـيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

هذا الكتاب

تعد العلاقة بين الفن والديـن من أهم المشكلات التى تطرح دائماً فى هذا العصر وفى كل العصـور ، والصراع بين الفنانيـــن ، و بين رجـال الديـــن والمتحدثين بلغة الكهنوت صراع لا يهدأ إلا ليبدأ من جديـد . قد يكون ذلك ناتجاً عن نشأة وطبيعة كل من الفن والدين ، وأيضا عن رغبة الفنانيـن فى الاستقلال وممارسة الإبداع فى حرية . الأمر الذى يقلق رجـال الديـن والأخـلاق ، وأصحـاب الأ[illegible] التقليـدية المناهضة للإبداع والحريـة ، ورغبة هـؤلاء فى أن يكون كـل ما يتـصل بالحيـاة تـ سيطرتهم ، وأنهم أصحـاب الكلمـة الأخيرة فـ يعرفون ولا يعرفون.